
إبراهيم الدسوقي
62
آفاق السينما
الهيئة العامة لقصور الثقافة
سينما القطاع العام
التحولات السياسية والاجتماعية



تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد مجاهد
أمين عام النشر
سعد عبد الرحمن
مدير إدارة النشر
على عفيفى
الإشراف الفنى
د. خالد سرور

• التحولات الاجتماعية والسياسية في سينما القطاع العام
• ابراهيم الدسوقى
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2010م
168ص 16,5 x 23,5 سم
• تصميم الغلاف: د. خالد سرور
• المراجعة اللغوية:
صلاح عزيز المصري
• رقم الإيداع: ٢٤٢٧٢ / ٢٠١٠
• الترقيم الدولي: 978-977-704-402-8
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى: 16 أ شارع أمين سامى - القصر العينى
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت: 7947891 (داخلى: 180)

• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

62

تعنى بنشر الدراسات المتخصصة فى الثقافة السينمائية والتليفزيونية

• هيئة التحرير •

رئيس التحرير
هاني مصطفي
مدير التحرير
محمد عبد الفتاح
سكرتير التحرير
ياسمين مجدى

الآراء الواردة فى هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة بل تعبر عن رأى وتوجه المؤلف فى المقام الأول.

• حقوق النشر والطباعة محفوظة للهيئة العامة لقصور الثقافة.
• يحظر إعادة النشر أو النسخ أو الاقتباس بأية صورة إلا بإذن كتابى من الهيئة العامة لقصور الثقافة، أو بالإشارة إلى المصدر.

التحولات الاجتماعية والسياسية
فى سينما القطاع العام

المحتوى

إهــــداء

إلى روح الأستاذ والزميل العزيز..
فتحى فرج.. سامى السلامونى..

إبراهيم الدسوقى

سينما القطاع العام لماذا.. ؟

مجموعة من التساؤلات الكثيرة التى أطلقها المعارضون والمؤيدون لسينما القطاع العام.. حول مدى ضرورة وجود هذه السينما..، هل كانت مصر فى حاجة ماسة لها طالما أن الإنتاجات كانت مستمرة والسوق يستوعب أى منتج ؟! وما هو الداعى الى تواجد هذا الشكل الإنتاجى الذى سيطرت عليه الدولة بتوجهاتها الاشتراكية؟ وهل ساهمت تلك الهيمنة فى تقلص سوق الفيلم المصرى فى البلدان العربية لما لها من توجيهات مغايرة للأنظمة العربية؟ ومن ساهم فى إيجاد هذه الفجوة وهجرة الفنانين والفنيين ومحاولة خلق فراغ سينمائى فى مصر؟ وهل ساهمت المجموعة التى ذهبت إلى سوريا ولبنان وتركيا فى إيجاد سينما بديلة لسينما القطاع العام؟ وما هو الدور الذى لعبته رحلات القطاع الخاص فى إجهاض التجربة بزرع الكثير من العوائق لعدم إتمام نجاح هذه التجربة؟ !

رغم كل تلك التساؤلات هناك نتاج سينمائى تركه تاريخ القطاع العام السينمائى، فهل نجحت التجربة من حيث الإدارة والأفلام فى التعبير عن المرحلة رغم عدم وجود كوادر معدة سلفاً من قبل نظام ٢٣ يوليو كى يقوموا باستلام هذه التجربة وقيادتها دون الاعتماد على صناع سينما القطاع الخاص ؟ !

أسئلة كثيرة وتساؤلات لاندعى أننا سوف نحاول الرد عليها، بقدر محاولاتنا - وأنتم معنا - فى رصدها كظاهرة هامة فى حياتنا السينمائية على مستويين هامين

- فى تصورنا - ألا وهما المستوى الاجتماعى.. والسياسى، ذلك أن السينما المصرية منذ أن بدأت - مع أول فيلم روائى طويل صامت عام ١٩٢٣ - كانت هناك أوتار تلعب عليها، تتمثل فى عناصر مهمة ومحاولة التأكيد عليها من فيلم لآخر.. من سنة.. لسنة، ألا وهى روح القنوط.. والخنوع لما يقدم للمتفرج البسيط، والذى وجد فى الفيلم/ السينما وسيلة ترويحية وترفيهية فى المقام الأول فى إطار حياته اليومية، وكانت نقطة التقاء المنتج الماهر/ العقلية التجارية واستخدام السينما كأداة من أدوات الملاهى، والبديلةلمحلات السهر- من ملاهى ليلية وبارات - واستخدام كل ما فى تراث المسرح المصرى، - روض الفرج - من عناصر الوليمة أو الطبخة السحرية أو التوليفة أو تلك التوابل التى غمرت معظم الإنتاج المصرى سنوات الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات من القرن المنصرم، حيث كانت الخلطة الذكية (تمثيل.. مقاطع راقصة.. نكات.. أغانى.. موسيقى.. مونولوج.. الخ) وقد بدأت فى الظهور أوائل الأربعينيات مع وجود فرسان جدد فى الإنتاج من تجار -الأورنس -الذين صنعوا عشرات النجوم والفنيين، البعض منهم لم يستمر طويلا، والقليل ظهرت موهبته واستمر داخل إطار هذه السينما التى لعبت دورا فى دغدغة مشاعر وحواس وعقول وقلوب أجيال متعاقبة من المتفرجين البسطاء الذين رضوا بالقسمة والنصيب والمقسوم فى حياتها.

نجحت هذه السينما فى تكوين أشكال مؤسسية فى كيفية توليف الأفلام النموذجية وتواجد أبطالها المناسبين والتى شغف المتفرج بالبحث عنها والتقابل بها فى مصنع الأحلام التى كانت ترضى ذوقه وتوحده وبساطته وثقافته فى آن واحد، من أفلام (رومانسية/ غنائية/ ميلودرامية/ اجتماعية/ فواجع/ حركة/ كوميديا.. الخ) وصارت لها من القواعد الثابتة التى لا يمكن تجاهلها - طبقا للخلطة وتوابلها التى أصبحت عرفا سائدا - والا حكم عليها سوق التوزيع بالسقوط المشين، وبالتالى أصبحت هناك أنماط ثابتة.. وصار المتفرج موضوعاً على قالب جاهز للتلقى، حيث تم ضبط موجات المادة الفيلمية مع الإنزيمات الصادرة من كل جسده طبقا لما تعارف عليه سنوات، القبول بحكايات ولاد الناس وقصورهم المنيفة.. والثراء البادى فى الملابس والفخامة فى السيارات والأكسسوارات، والخدم والحشم، وأغانى الصالونات للنجوم الأشهر، والقصص البسيطة وروح التضحية والصراع بين الأخيار - ولاد الناس - والأشرار.. ولاد !!، ليخرج المتفرج محاولا تقليد نجمه الأمثل فى الملابس أو تسريحة الشعر أو الغناء أو تلك النكات، فيما هناك كانت

مجموعة من الأفلام الميلودرامية ترصد حالات الفقر والتشرد والتعاسة التى تواجه طبقة هى السواد الأعظم، ومع ذلك القناعة كنز لا يفنى، وحكاية سندريلا (**ليلى مراد/ مديحة يسرى/ سعاد حسنى**) التى حاول المنتجون الحفاظ على تواجدها وخلق النموذج لدى المتفرج، وحلم الأمير الذى يأتى كى ينقذها من براثن هذا البؤس الدافع لقطاع من البشر - لأننا لا نستطيع أن نعيش دون حلم - وحتى الخاتمة الرائعة تأتى من خلال حالة التسامح والتسامى بين الأغنياء والفقراء، حتى أن الأغنية فى الفيلم المصرى شكلت ملامح تراوحت بين الأرستقراطية والشعبية كى يتم الاستيلاء على المتفرج من أقصاها إلى أقصاها (**محمد عبد الوهاب/ أم كلثوم/ ليلى مراد/ أسمهان**) لطبقة معينة بذاتها، وأغنيات أخرى لمجموعة مغايرة، كأنها موجهة إلى الطبقة الوسطى والدنيا (**محمد أمين/ جلال حرب/ عبد العزيز محمود/ كارم محمود/ محمد فوزى/ صباح/ نور الهدى/ سعاد محمد/ هدى سلطان**) إضافة إلى نجوم المنولوج (**حسن فائق/ حسين المليجى/ سيد سليمان/ إسماعيل ياسين/ شكوكو/ ثريا حلمى/ سعاد مكاوى**.. الخ). إضافة إلى ما يجد جديد من أصوات صاعده بين بين، خفيفة وأصيلة ولهم بصمات فى عالم الغناء ولا يمكن عدم الإشارة اليهم لتاريخهم الفنى المجيد.

وروح الإبداع التى تعاملوا معها مع ما يقدمونه من أغنيات أسعدت الجماهير فى عالمنا العربى (**فريد الأطرش/ شادية/ عبد الحليم حافظ**).

إذن هذه السينما التى ظهرت فى مصر وأبدعت وصارت وثائق اجتماعية وسياسية شاهدة على روح تلك السنوات الطويلة والتى جاوزت الأربعين عاما وقبل تأميم صناعة السينما فى الستينيات من القرن الماضى، كانت قريبة الشبه لسينما التليفونات البيضاء - هذا التعريف الذى كان يطلق على السينما الإيطالية حتى ظهور الواقعية الجديدة على يد روسيللنى فى أواخر الثلاثينيات أوائل الأربعينيات - أبعدها عن الواقع الحياتى للسواد الأعظم، وعدم تماثلها لما يدور حولنا، وحلقت بالمتفرج بعيداً عن هموم ومشكلات حياته اليومية (الأجواء الملكية وصراعات الأحزاب الوصول إلى السلطة.. وجود احتلال بريطانى.. مشكلات اجتماعية أهم ظواهرها البطاقه التموينية التى ظهرت فى أوائل الأربعينيات ولم تختفى حتى اليوم مثلا، فكان الشعار الفن للفن.. السينما تجارة وترفيه، لاشك فى ذلك، لكنها أيضا كانت مصنعا لتزييف الوعى وتنميطه، وزيادة حجم ابتعاد المتفرج يوماً بعد يوم فى زاوية واحدة وحيده، ألا وهى كيفية تأمين

سبيل قوته اليومي بعيدا عن مشكلات تدور من حوله، وصار هذا النوع من الترفيه ونجومه اللامعة في حالة رباط تعاقدي بينها وبين المتفرج سنوات طويلة، وربما حتى تاريخه بحكم الحنين إلى الماضي.

و إن حاولت السينما المصرية، أو بعض العاملين بها الخروج بعيدا عن الإطار العام، وتقديم أفلام مغايرة عن السائدة، فقد حكم عليها - تاريخيا - بالنفي، وعلى الأجيال القادمة محاولة إعادة الاكتشاف إن وجدت الحفريات السينمائية التي فقد *الكثير منها، فقد كانت الصدفة رحيمة بنا* (***لاشين/ العزيمة/ العامل/ السوق السوداء/ الشيخ حسن***.. *الخ*)، حيث كانت هناك من النصوص والتشريعات والقوانين التي عند تطبيقها تصبح حجر عثرة في طريق عرض هذه النوعية في سنوات إنتاجها عرض عام، بل يتم إيقافها طبقا لأحكام هذه القوانين المعمول بها.

هذه النوعية أعطت للمشاهد مساحة للمشاركة في قراءة الواقع اليومي بشكل مختلف عن السينما السائدة.. لكنه - حتى - عندما يجدها لا يعطي لها أي أهمية في المشاهدة أو التقدير أو المكانة، فهو ينفصل عنها تماما حيث يتم تعديله وتنميطه على النوعيات الأولى الأسهل في أشكال التلاقي والاستمتاع لأن القضية لم تعد تشغله أو مهموم بها، حتى لو كان الشعب يطلق عليهم أصحاب *الجلاليب الزرقاء* - الكستور الرخيص - أو تلك الأحزاب التي تحاول خلق مشاريع كي تساند بها الشارع الفقير، من مشروع القرش أو مشروع الحفاة ! من أجل هؤلاء التعساء الذين يعيشون على أرض مصر، ويعملون في كنف ملوك وإقطاع ورأسمالية،فقد البعد الاجتماعي لهؤلاء،لم تحاول الحفاظ على النسيج الاجتماعي الا من خلال خطوط تماس بعيده كل البعد عنهم، والحرص على خلق سلم اجتماعي خاص بهم، فالسمو والرقي والتسامح والتربية والتعليم الأوروبي هي سمة هؤلاء الورثة، بينما آخرون متذيلون جدول السلم الاجتماعي ينتظرون العطف السامي والحنان والرأفه والتسامح الذي يأتي دائما من فوق،إلى جانب عدم طرح أي قضايا أومضامين سياسية أو مناقشة الأوضاع والمثالب التي و ضعت فيها مصر سنوات طويلة، وبالتالي صارت السينما تفريغ مستمر لأي حالة احتقان لدى المتفرج أو الشعب.

إذن - كان -الهدف عندما تم تأسيس مؤسسة دعم السينما في يوليو عام ١٩٥٧ محاولة في وضع أسس جديده مدروسة لتنقية الميدان السينمائي، إلى جانب ضخ دماء الثورة الفتية في أوصال السينما - القائمة - فتوقظها وتدفع بها في طريق التقدم ورفع المستوى الفني والمهني.. في نفس الوقت إقراض المشتغلين بالإنتاج

السينمائى وضمانهم لدى دور الائتمان لتمكينهم من توجيه إنتاجهم بحيث يتمشى مع السياسة التخطيطية للدولة.

كان لابد من تغيير فى نظرة القائمين على الإنتاج السينمائى الذى يقدم فى مصر بشكل نمطى، وكأن لا النظام أو السياسات قدمت محصلة مختلفة فى التغييرالحادث يوميا، والقادم بشكل سريع، ولابد من وجود شكل مواكب له ومعبر عنه، وعن أفكاره ورموزه وأحداثه، فالإنتاجات السابقة ظلت وثائق اجتماعية شاهدة على شكل حياتنا وحياة هذا الشعب عبر عقوده الأربعة السابقة - قبل قرارات يوليو الاشتراكية فى أوائل الستينيات - من حيث سلوكياته وتعاملاته اليومية، ومفردات لغة الحوار بين التجمعات الطبقية المختلفة، ومسلك وطرق تفكيرها، وإيقاع وشكل أفراده، وطرق المعيشة فى القصور والبيوت والشوارع والحوارى والأزقة.. إلى الملبس سواء كان فى رفاهية أبناء القصور، أو تواضع أبناءالطبقة المتوسطة والدنيا، وهذا الكم الهائل من الاكسسوارات التى خلقت إيقاع كل طبقه وروحها.. مع الاحتفاظ بتقديم بيروقراطية الدواوين الحكومية والخاصة، وحجم الفاقة ودروب التحايل عليها، وقهر الإنسان وعدم القدرة على التمرد، وحياته المستكينة مهما كانت هناك طفرة أو هامش حرية.. لكنها حرية منقوصة على الرغم مما يطرح من قيم العمل والعاطلين بالوراثة وهم طفيليات تعيش على السواد الأعظم من الطبقة العاملة.. سواء كانت فى المدن أو الريف.

إن التعرض إلى حياة هؤلاء البشر الاجتماعية أو السياسية لم تكن سوى قشور عن طريق استخدام الشكل: شكل الحياة أو الأنماط/ الوسائط التى يمكن أن تجعل هناك نوعا من التغيير المستمر لكسب وجذب تعاطف الجماهير الشعبية.. الطبقة المتوسطه والدنيا نحو ميزان سينمائى هو بعينه، حاولت بعض النوعيات تلك أن تلعب هذا الدور خاصة لهؤلاء الأفندية والمتشبهين بالفرنجة/ الخواجات والعادات والتقاليد، وربما لو بحثنا بشكل سريع عن ملمح مشترك - حيث لا مجال هناك لذلك - نجد أن كل البيوت المصرية - أو معظمها فى السينما - كانت بها هذا الركن المخصص لوجود بار مثلا، وفى الأفلام هناك نوعيات الحوار الذى يمكن اتخاذه كموعظة أو حكمة أو آية قرانية أو بيت شعر ما يتناسب مع ما هو مطروح داخل الأقصوصة والحكاية السينمائية.

هذا الخطاب بدأ يتغير بشكل جذرى أو سريع أو ملاحقة للتطورات التالية لثورة يوليو ١٩٥٢، ولكن بقيت السينما بين.. بين، مؤيدة للحركة أو حسب المعطيات التى

قد تستجد على الساحة، أقصاها التأييد عبر جملة حوارية أو إطلاق أغنية تؤكد أنه مفيش أحسن من" الاتحاد والنظام والعمل "، وعلى استحياء ظهرت بعض أفلام تحاول المحاكات سواء كانت حول علاقة السينما بالفلاح أو المجتمع المدنى (**صراع فى الوادى.. أرضنا الخضراء/ رد قلبى.. بورسعيد.. الخ**).

لكن الحوار المطول الذى أجرته الثورة مع السينمائيين لم يقدم شيئا يذكر سوى الاستيعاب على المستوى الشكلى فقط، بينما ظلت رموز السينما كما هى تنتج على نفس المنوال، أيضا لم يكن هناك أى أطروحات جاده لمشكلات الشباب فى المرحلة التاليه للثورة، ولا كيفية محاولة تقديم رؤية جديدة/ مغايرة لمعالجتها أو أزمة منتصف العمر لدى الكثير فى تركيبة هذا المجتمع، وحالة الوعى السياسى أو تلك الشحنات الإرهاصية التى بدت ملامحها تظهر فى الأفق

عندما اتخذت الثورة قرارات يوليو الاشتراكية، وصارت مصلحة مصر العليا أنه لابد وأن تكون هناك ركيزة فى قيام ملكية الشعب من خلال القطاع العام ومشروع الخطة الخمسية الأولى، ومحاولة بناء مجتمع جديد من خلال المقومات والمعطيات التى أضيفت لإيقاعات حياة هذا الشعب فى التوقيت الثورى، انكمش صناع السينما، واتجه البعض إلى الخروج بعيداً عن مصر، وآخرون اعتمدوا على أن الدولة القادمة ـ بميزانيتها الاشتراكية ـ سوف تطعم كل فم وتقوم بالصرف عليهم، فالرأسمالية غير الشريفة دخلت الجحور !.

لذا كان لابد من دخول الدولة إلى ميدان السينما كى تعيد تصحيح بعض الأوضاع الشائكة خلال السنوات التى خلت ومنذ قيام الثورة، فالسينما المصرية لم تواكب الحركة/ الثورة بإنتاج أفلام تحمل صفة مختلفة أو مميزة أو منحازة اليها رغم المتغيرات على المستويين السياسى والاقتصادى (من مؤتمر باندونج.. عدم الانحياز.. صفقة الأسلحة التشيكية.. الجلاء.. التصنيع.. تأميم قناة السويس.. العدوان الثلاثى.. الوحدة المصرية السورية.. السد العالى.. أو تمصير كل ماهو أجنبى.. توزيع الملكية الزراعية.. التأميمات). بل كانت السينما المصرية تنتج الأشكال المتعارف عليها والأكثر كسبا وربحا.

قضية سينما القطاع العام.. صارت ظاهرة جديرة بالدراسة لعوامل كثيرة شابت التجربة التى لم تستمر بشكل متصل سوى سبع سنوات.. احتملت الصواب والخطأ، جاءت إلى عالمنا دون الإعداد لها بشكل جاد وجيد من خلال تواجد كوادر سينمائية/ سياسيه يمكن أن تديرها أو تجمعها، شأنها فى ذلك شأن ثورة يوليو

١٩٥٢، كانت فكر رجل وظلت، البحث عن المجتمع الأفضل والرقى به من خلال أطر جديدة وجادة ترفع مستواه المعيشى والفكرى والتعليمى والصناعى، كان فكر نهضوى شارك فيه إلى جانب الرجل.. بعض الرجال المخلصين، وذهبت التجربة، وأن بقيت آثارها موجودة ومسجلة عبر شرائط فيلمية ترسم ملامح حياة اختلفت تماما عن ما هو سائد وقديم من قبل سينما القطاع الخاص ، وسنوات سبع لكنها - أعتقد - كانت مؤثرة.. شديدة التوهج على المستوى الفكرى والصورة الفنية والإيقاع والدهشة والمردود، كان هناك إيمان كامل بقيمة السينما كوسيط يمكن أن يحمل ويوجه شكل حياة جديدة وتنمية شاملة وآمال مبشرة وعهد جديد.

كان وجود القطاع العام السينمائى، هى محاولة إنقاذ صناعة وطنية تحولت على يد المنتج القطاع الخاص - المتواجد فى ذات الوقت - والذى يعتمد على الموزع الأجنبى فى تمويل أفلامه خوفاً على رأسماله، كان الوجود لهذا القطاع محاولة تجاوز ماورثته مصر من فرض نظام النجوم وأساليب حل المشكلات على الشاشة فقط، والإيمان بالصدفة والقدرية والأساليب السوبرمانية والمطاردات فى البحث عن الحق، وتلك المبالغات فى تنفيذ المناظر والفخامة ورسم صور لبلد جميل لا مشكلات فيه أو مناظر أو بيوت فقيرة متواضعة وربما قذرة، أو وجود صبغه سياسية ما تدعو إلى بث روح الاختلاف والتمرد بين العمال أو طبقات اجتماعية بعينها، وبالتالى لا مظاهرات ولا إضرابات.

كان وجود القطاع العام السينمائى، محاولة لتجاوز علاقة السينما برأس المال وارتباطه بالنجاح المادى فقط، لذا أدى كل ذلك إلى محاولة تكريس الاتجاه - الغالب والأعم والأكمل - نحو بناء سينما هدفها الإنسان المصرى وحياته اليومية وتأثيرات الواقع المعاش على المناحى الاجتماعية والسياسية التى تدور من حوله يتأثر بها ويؤثر فيها، وبالتالى هى محاولة تحرير السينما المصرية من القوالب السينمائية التى كانت تدور فى إطارها منذ زمن بعيد ! وقبل ثورة يوليو١٩٥٢.

لتبقى علامة استفهام كبيره، هل نجح القطاع فى معالجة وملاحقة بعض الأشكال الاجتماعية التى صادفت المجتمع المصرى أثناء فترة التحولات الناصرية وما استتبع ذلك من رؤى ومتغيرات سياسية حاولت بث واستنهاض ملامح الإنسان الجديد الذى أكدته روح ثورة يوليو ١٩٥٢ على مستويات وقضايا عديدة.

● الفلاح وأحواله وإيقاع وشكل حياته (ماضيه.. حاضره.. مستقبله) والأعراف

والتقاليد والحب والشرف فى علاقته وارتباطه بالأرض.

●الشباب.. ورسم بورتريه خاص نجاحه وإخفاقه فى التعبير عن ذاته وأزمة احتضان وتوجيه هذا القطاع بما فيه من مراهقةَ ومشكلةَ الاغتراب والتلاقى..

●المجتمع المدنى بما فيه من مشكلات العاطلين بالوراثه وهموم البورجوازية وأزمة منتصف العمر وخروج المرأة إلى العمل وكذا أزمة المثقف/ الوطن.

●مصر صورة حياة بأنورامية لانعكاسات الإرهاصات التى صادفت مجتمعها على المستوى السياسى، مصر الجديدة وقضايا لم تأخذ حقها نقدياً وأخرى حاولت نقد التجربة أو إيقاظ الوعى لدى الجماهير.

●إتاحة الفرصة للتعبير عن لحظات خاصة فنية/ إبداعيه.. وأعمال أصبحت نقله تاريخية لن تتكرر.

●شهادات ميلاد وإخفاق ونجاحات هذا القطاع على المستوى الإدارى والفنى والمهنى، ومحاولات التصحيح المستمرة، وضخ رجال وأفكار جديدة لتقديم صورة مغايرة.

●تلك الخسائر التى تحدثوا عنها، وكيف حدث ذلك ؟، ومن أصحاب المصلحة؟، وهل هناك خسائر حقيقية خلال هذه السنوات؟!

●رحلة فى زمن، ومحاولة إيجاد تصور عن تساؤلات طرحت ولاتزال حول التحولات الاجتماعية والسياسية فى سينما القطاع العام، وإن كانت الإجابات فى النهاية لا تعدو أكثر من رصد للتجربة كاملة، أرجو أن نكون قد وفقنا فيها.

إبراهيم الدسوقى

الباب الأول:

الفلاحون فى سينما القطاع العام

•• الفلاح فى سينما القطاع العام:

مع صدور قوانين يوليو الاشتراكية عام ١٩٦١ ـ وميلاد القطاع العام فى السينما قدمت المؤسسة (بشركاتها) منذ عام ١٩٦٥ وحتى عام ١٩٧١ ـ أى خلال فترة ست سنوات فقط ثلاثة عشر فيلما روائيا يتناول قضايا الفلاح والريف المصرى ومعاناته واستغلاله من زوايا مختلفة.

قائمة الأفــلام:

•«الحرام».. من إخراج **بركات** (١٩٦٥)

قصة: **يوسف إدريس**.. سيناريو وحوار: سعد **الدين وهبه**..

تصوير: **ضياء المهدى**.

بطولة: فاتن حمامة/ عبد الله غيث/ زكى رستم.

•الجبل.. من إخراج خليل شوقى (١٩٦٥).

قصه وحوار: **فتحى غانم**.. سيناريو: **فتحى غانم/خليل شوقى**.. تصوير **ضياء المهدى**

سميرة أحمد/صلاح قابيل/ عمر الحريرى.

•«جفت الأمطار».. من إخراج **سيد عيســـى** (١٩٦٧).

قصة: **عبد الله الطوخى**.. سيناريو وحوار: **سيد عيسى/ رأفت الميهى**.. تصوير:

عبد المنعم بهنسى.. شكرى سرحان/ سهير المرشدى/ سميحه ايوب.

●**الزوجة الثانية**.. من إخراج **صلاح أبوسيـــف** (١٩٦٧).. قصة: أحمد **رشدى صالح**

●سيناريو وحوار: **محمد مصطفى سامى/ سعد الدين وهبه**.. تصوير: **عبد الحليم نصر**. بطولة: **سعاد حسنى/ شكرى سرحان/ صلاح منصور.**

●«**الدخيل**».. من إخراج **نور الدمرداش** (١٩٦٧).. قصة وسيناريو وحوار: **رمضان خليفة**.. تصوير: **عبد المنعم بهنسى**.. بطولة: **محمود المليجى/ ليلى فوزى/ صلاح قابيل.**

●«**البوسطجى**».. من إخراج **حسين كمال** (١٩٦٨) قصة: **يحيى حقى**.. سيناريو: **صبرى موسى/ دنيا البابا**.. حوار: **صبرى موسى**.. تصوير: **أحمد خورشيد..** بطولة: **شكرى سرحان/ زيزى مصطفى/ صلاح منصور.**

●«**شىء من الخوف**».. إخراج **حسين كمـــال** (١٩٦٩).. قصة: **ثروت أباظة..** سيناريو: **صبرى عزت**.. حوار: **صبرى عزت/ عبد الرحمن الأبنودى**.. تصوير: **أحمد خورشيد.. شادية/ محمود مرسى/ محمد توفيق/ يحيى شاهين.**

●«**حكاية من بلدنا**».. **إخراج حلمى حليم** (١٩٦٩).. قصة وحوار: **مجيد طوبيا..** سيناريو: **حلمى حليم**.. تصوير: **أحمد خورشيد..** بطولة: **ناهد جبر/ شكرى سرحان/ عبد الله غيث.**

●«**يوميات نائب فى الأرياف**».. من إخراج **توفيق صالح** (١٩٦٩).. قصة: **توفيق الحكيم**.. سيناريو: **توفيق صالح/ الفريد فرج**.. تصوير: **عبد الحليم نصر. أحمد عبد الحليم/ راوية عاشور/ توفيق الدقن.**

●«**الأرض**».. من إخراج **يوسف شاهين** (١٩٧٠) قصة: **عبد الرحمن الشرقاوى..** سيناريو وحوار: **حسن فؤاد**.. تصوير: **عبد الحليم نصر**. بطولة: **محمود المليجى/ عزت العلايلى/ نجوى إبراهيم.**

●«**حادث شرف**».. من إخراج **شفيق شاميه**(١٩٧١).. قصة وسيناريو وحوار: د. **يوسف إدريس..**

تصوير: **إبراهيم صالح**.. بطولة: **زبيدة ثروت/ شكرى سرحان/ حمدى أحمد.**

●«**هارب من الأيام**».. من إخراج **حسام الدين مصطفى** (١٩٦٥).. قصة: **ثروت أباظة**.. سيناريو وحوار: **فائق إسماعيل**.. تصوير **وديد سرى**..بطولة **فريد شوقى وسميرة أحمد/ صلاح منصور.**

● «**ثلاثة وجوه للحب**».. إخراج **مدحت بكير**(١٩٦٩) القصة الأولى.

• **سلطات الذل والعبودية..**

فى هذا الحصاد الفنى لسينما القطاع العام، وخلال ست سنوات قدمت مجموعة من الأفلام متباينة الأبعاد والقيم، حقيقية كلها أو معظمها سلط الضوء على معاناة الفلاح من سلطة الاستغلال بأبشع صورة سواء كان فى تحجيم مقدرته الشخصية على تجاوز حدود الفقر أو الجهل والمرض والسيطرة عليه أيضا من خلال القانون الوضعى الذى يجهله ولا يعرف عنه شيئاً وتحكم به، إلى جانب قضايا هامة منها قضية الأرض والدفاع عنها حتى الموت أو عدم القدرة على الاغتراب وتعمير قرى جديدة حيث الارتباط الأزلى للفلاح بمحيطه من أرض وأهل، يضاف إلى هذا قضايا أخرى لاتقل أهمية فى حياة الإنسان منها ـ بطبيعة الحال ـ العرض والشرف.

ففى فيلم " الحرام " الذى قدمه بركات ـ عام ١٩٦٥ ـ هناك قضية أو موضوع لم يكن مطروحا على الساحة السينمائية من قبل ـ عبر تاريخ السينما المصرية كله وحتى الآن ـ ألا وهو عمال التراحيل، الذين يشكلون أدنى طبقة فى سلم الحياة العملية والاجتماعية فى الريف المصرى، وبالتالى فى طبقة الفلاحين، حيث هم فلاحون يعملون بأجر فى أى أرض مقابل الترحال من مكان إلى آخر خدمة للقمة العيش، حيث الحياة أكثر فقرا وامتهانا لهم ولحقوقهم على المستوى الإنسانى، لايملكون سوى عملهم فى خدمة كبار الملاك، والشخصية المحورية فى هذا العمل الفلاحة " عزيزة " التى تحاول العمل بقروش زهيدة فى ظروف بالغة القسوة.. شديدة الصعوبة.. بعد أن مرض زوجها «عبد الله» ولم يعد قادرا على العمل ـ حيث تتعامل فى أسلوب قريب من أساليب الرق والعبودية، عمال التراحيل ورثة الفقر والمرض ـ البلهارسيا التى أقعدت «عبد الله» ـ وحمى النفاس التى قتلت "عزيزة " فى نهاية العمل، وهى التى كانت فى حاجة إلى الراحة من العمل والطعام الجيد، لكن رحلة الشتاء والبحث عن لقمة العيش، هى مرحلة ترسم ملامح وحدود الجوع والحرمان، بينما التركيبة الطبقية للقرية، والتى جرت فيها الأحداث ليظهر التناقض الاجتماعى فى أركان القرية كلها، خاصة سكان القرية تجاه حادث مقتل طفل " عزيزة " وكيفية التصرف فى أمور الحياة اليومية، حيث يعيش العمدة فى دار مبنية بالطوب الأحمر، ولاهم لديه سوى البحث عن إرضاء ـ الكبار ـ رجالات المركز وضباط البوليس بحثاً عن حالة الرضى عنه، والشكل التحريضى لاستغلال حادث هؤلاء الأغراب عمال التراحيل رغم أنهم أناس بسطاء معدمون وليس لديهم ما يدافعون عنه، هؤلاء الفلاحون يدركون أن «عزيزة » ماهى الا نموذجاً منهم.. مضطهد.. مسحوق.. وأن



لقطة من فيلم «الحرام» إخراج: بركات ١٩٦٥

هناك ماهو مشترك بينهم، وأن القضية فى النهاية.. قضية وعاء المتاعب الواحد، وعليهم السعى والتضامن نحو مساندة " عزيزة " ضد ستر العار فى هذا المجتمع الخشن/ العنيف الذى لايرحم أو يتسامح أو يغفر.

أيضا كانت السلطة هى النموذج الأكثر وضوحا فى تسلط وطغيان عشرات النماذج السينمائية التى قدمت فى سينما القطاع العام خاصة فى علاقة الفلاح بمن يحكمه ـ ماقبل الثورة ـ وربما كانت " **الزوجة الثانية** " ـ الذى قدمه أبو سيف ـ (١٩٦٧) هو نموذج آخر لتحكم أحد العمد فى أقدار الفلاحين، وسلطاتهم الواسعة فى السيطرة واللعب بمقدورات البشر أينما كانوا ومن كانوا، لأنه فى النهاية من أولى الأمر، وعلينا السمع والطاعة، وهذا النفوذ السلطوى مستمد من نفوذ اجتماعى جاء من حالة الثراء والانتماء الأسرى والعائلى، مع انحرافات فى كيفية استخدام السلطة وتوسعها فى الاتجاهات السلبية مما تعاظم أدوارها وربما كانت فكرة البحث عن أنثى.. ولادة، كانت تلك نقطة الارتكاز، وهذه الأنثى موجوده لدى الفلاح أبو العلا، الذى يضغط عليه من أجل طلاق زوجته، لماذا ؟، كى يتزوجها العمدة ويخلف منها وريثاً للدار والمال والسلطة والعمدية !!، والعمدة هنا مثله.. مثل عمدة "

الحرام "، يبحث عن علاقته بالسلطة الأعلى ورضاهم عليه فى إطار الطاعة والاحترام إلى حد أنه يمكن أن يكون منافقا ويبذل العطاء لهم فى المأكل، لكنه على المستوى الشخصى شديد البخل سيء التصرف فى كل شيء،لكن علاقته مع الفلاحين تؤكد على قدرات واسعة فى حجم الظلم الذى يمارسه بلا حدود - أولى الأمر وعلينا السمع والطاعة - فإذا كان العرض والطلاق والماشية والأراضى، هى قدراته التى بسط فيها يده على كل شيء، والمقابل لا شيء، كلها أشياء وهمية، لا خدمات ولا يحزنون، وهنا الكثيرون من المعاونين الذين لايتورعون فى تكييف كل الأمور التى يرغب فيها العمدة.

نموذج آخر لهذا التسلط والعنف فى الحياة اليومية التى هى قاسم مشترك فى أفلام هذه الفترة فيلم " **حكاية من بلدنا** " - والذى قدمه **حلمى حليم** - (١٩٦٩) صور أخرى متعددة الأشكال هذه الحياة التى تعرضت لها قطاعات كبيرة من الفلاحين المصريين فى شتى قرى ومديريات مصرية، حيث تتمثل فى قيام أحد العمد فى قر ية مصرية باحتكار عملية تكمير الفول الذى يحصل عليه من الفلاحين بأسعار بخسة، والفكرة تدور حول قيم المجتمع الاشتراكى حيث يجد هؤلاء أنه لا مخرج لهم سوى محاولة إنشاء جمعية تعاونية تتولى تأجير المكامير وتشغيلها لحسابهم وذلك بعد أن فشلت المحاولات التى جرت فى مقاومة هذا العمدة الطاغية، ولأن الاحتكارات لابد لها من سلطات تصونها وتحافظ عليها، يحدث صدام بين جموع الفلاحين والعمدة - الذى استخدم كل أساليب الإرهاب من أجل السيطرة وإخضاع الجميع له، إضافة إلى الألاعيب الملتوية التى يجدها وتبقى فى النهايه هو ما يطرح أنه لابد من المقاومة والمواجهة لهذه الاحتكارات وهذا الاستغلال الذى يسيطر على الحياة من الألف إلى الياء، ولا معنى للاستسلام.

● سلطات استغلال القانون:

إذا كانت سلطة العمد مستمدة من سلطات أوسع وأكثر غطاءً وشمولا من الخفراء ورجال المركز. وعلى رأسه هذا الضابط الكبير بالنسبه للعامة من رجال الكفور والنجوع ألا وهو المأمور، الا أن تفشى الإجرام وتسلط إرهاب جماعة بذاتها أو فرد فى المحيط الخاص ببلدات الفلاحين، أو الاعتداء على أشياء قد تبدو مقدسات من وجهة نظر كبار القوم، أو لا قيمة لها من رجالات السلطة، أو الجهل بعينه من هولاء البسطاء التى تعتبر دورة حياتهم اليومية مختلفة تماما عن الحاكمين، فهم



لقطة من فيلم «شيء من الخوف» إخراج: حسين كمال ١٩٦٨

لديهم هموم وأمور أخرى تشغلهم فى حياة نمطية محددة مع طلوع الشمس وحتى مغيبها.. قدر محتوم، ومقدر ومكتوب.

فى هذا الإطار قدمت سينما القطاع العام ثلاث أعمال تدور فى هذا الفلك، حيث ترصد صورا أخرى لحياة الهادئين الغاطين فى النعاس عندما ينزل عليهم من يفتك بحياتهم المسالمة، ولو كان هذا الأبله كمال الطبال الذى يجد نفسه فى مواجهة مع العمدة وأشراره، وهو الذى يسخر منه وتتفشى سطوة تواجده الإجرامى فى مناطق عدة ولا يستطيع سوى وقوعه فى براثن الحب، لكنه ينجح فى أن يهدد هيبة السلطات فى هذه الناحية لقدرته على ترتيب الجريمة فى حدود لا نهائية لكنه يسقط فى نهاية الأمر - " **هارب من الأيام** " - **حسام الدين مصطفى** - (١٩٦٥).

بينما ينجح الشكل الملحمى/ الغنائى فى تقديم نموذج أو صورة أخرى مغايرة لقصة الحب كانت – بين صغيرين عتريس – الحفيد – وفؤادة، وعالم ساحر من البهجة تحول إلى كم مرعب من القسوة والجبروت، والبطش والإجرام، يتحكم فى مقدرات القرية، بعيدا عن سلطات العمد ورجالات المركز، الخروج على القانون فى أفضل صورة وازدياد الطغيان والتحيز نتيجة حتمية هؤلاء البشر - الذين خنعوا

وأضلوا _فخافوا من المواجهة، حتى يسقط البعض منهم ولا تسقط الحبيبة فؤاده لتسقط فى النهاية تلك اللحظات القاتمة فى حياة قرية بكل هذا الشر المستعر فى جنباتها عندما يقف الأهالى وقفة واحدة، فى حالة تحدى لهؤلاء الرجال وعتريس الذى يقودهم إلى حتفه عندما يحرق داخل مملكته/ قصره، ومعه يسقط قانون القهر والتسلط،ليكون الشعب هو الأسطورة فى المواجهة وليس البطل الفرد، ليولد قانون آخر مختلف. " **شىء من الخوف** " ـ **حسين كمال** (١٩٦٩) ذلك أن الفيلم: ".. يعالج موضوعا من أخطر وأخصب مايمكن أن تعالجه السينما ـ عندما يفرض الإرهابى ظل الخوف على الناس فيشل حركتهم ويجمد مبادراتهم ـ ويصبحون أسرى جبنهم أكثر مما هم أسرى طغيانه.. ". (**سامى السلامونى/المساء٢٦/ ٤/ ١٩٦٩**)

صورة أخرى شاهدتها سينما القطاع العام وقدمتها فى إطار معاناة القرية المصرية فى الثلاثينيات من القرن الماضى. والمأساة الحقيقية.. مأساة الفلاح المصرى من خلال فقره وجهله بما يمكن أن نسميه بترتيبات علاقته بالآخر فى إطار القانون الوضعى الذى يجهل عنه كل شىء، وهو الذى يطبق عليه. والصدق هنا البحث فى الجذور، حيث استغلال السلطة جهل الفلاح بما يحيط به من حوله من خلال علاقاته بالأشكال السلطوية وقوانينها وكيفية استغلاله من خلال صناديق الانتخابات.

هذا الفقر الذى يندر آن يعى به الفلاح لماذا هو على هذه الوتيرة الوحيدة من الحياة بينما آخرون يعيشون فى حياة من الترف والسفه الاجتماعى، فهذا هو المقدر والمكتوب، وبالتالى فالجميع يعانون منه ولا ينفصل بأى حال من الأحوال عن انهيار الواقع السياسى من حوله، وتراجع كل الأمور الدنيوية من حوله منها قدراته على الوعى مما يدور حوله، ولا نستطيع سوى أن نرثى حاله الذى يحمل مزيجا من الشفقة وقلة الحيلة وهذا مرجعه إلى ارتباطهم بنظام استبدادى تكثر فيه الثروات فى يد هؤلاء الأسياد ـ الحاكم ويؤثرفى سلطة الحاكم من الأثرياء ـ بعيدا عنهم.

ورغم هذا فالنماذج الحاكمة مثيرة، العمدة.. باهت/ضعيف.. لايملك تلك الكاريزما التى تعطيه القدرة على السيطرة والتسلط والهيبة أو الوقار اللازم لهذا المنصب بل هو فى حالة وداعة مسالمة.. بينما المأمور لا يتورع فى لعب القمار باحتراف.. فهو لا يملك سوى هذه المهنة المقامرة ليلاً.. ويستغل كونه المأمور فى سلب أموال من حوله من صغار الموظفين فى لذة وفرح وشماته وأيضا ليس لديه مانع فى تقبل الهدايا ـ الرشاوى ـ بكل ترحاب فلا مشاكل لديه، بينما الطبيب

الشرعى ليس لديه أى مشكلات مع هؤلاء الغنم فالعمل لايعدو أن يكون روتينيا، ويكتفى بالسؤال ليس الا وحتى ولو كان هناك جريمة قتل.

إذ أن الفيلم: ".. يطرح علاقة القانون بالواقع وأن القانون الذى لا يعبر عن مصالح السواد الأعظم من الشعب، يعد قانونا جائرا، وأن العمل الحقيقى هو الذى يتوخى مصلحة الإنسان البسيط الكادح ويحميه.." (**على أبو شادى/«أبيض وأسود». مكتبة الأسرة ١٩٩٩/المجموعة الثالثة- كلاسيكيات السينما المصرية**).

ليس هذا فحسب بل: "..الصراع بين سلطة الإدارة ممثلة فى المأمور.. وسلطة القانون ممثلة فى القاضى وجماهير الفلاحين الحائرة بين القضاء وقوانينه الجامدة ورجال السلطة الهيئة المهيمنة على زمام الأمور ووكيل النائب العام الشاهد الجائر الراصد لتلك المخالفات وتجربته التى توصل اليها عبر الحقيقة المقيدة، حيث الفلاحون يعانون من الألم والعذاب والمشاكل الاجتماعية والنفسية المعقدة من خلال تطبيق القانون البعيد عن الصواب والفهم الحقيقى للعدالة..".

(سمير فريد/«**العالم من عين الكاميرا**» - ١٩٦٥).

إذن" **يوميات نائب فى الأرياف** " - إخراج **توفيق صالح** - (١٩٦٥) أثار العديد من القضايا الهامة فى حياتنا الريفية فى أوائل الثلاثينيات من القرن الماضى رغم بشائر التنوير والجهاد فى المدينة الا أن الظلام والجهل والمرض كانت هى السمة العامة للسواد الأعظم من فلاحين مصر.

▹ **سلطات الأعراف فى الحب والشرف.. والعرض.**

قضية هامة ومحور له من الخصوصية الكثير لدى القطاع الأكبر من المواطنين العرب وليست مصر فقط بصفة عامة أو فلاحيها بصفة خاصة، لكنه حمل تنوء الأكتاف عن حمله عندما يصل إلى نقطة تتمحور حول قيمة الشرف فى مجتمعاتنا الشرقية، والإيمان بصيانة العرض فى أى وقت وتحت أى مسمى، وربما كانت تلك النقطة من النقاط الشائكة فى حياتنا كشرقيين بصفة عامة لا تفرقة بين شمالى وجنوبى.. صعيدى.. وفلاح أو مدنى تربى وسط مجتمعات غربية لها من العادات والتقاليد المغايرة لطبيعة عاداتنا وتقاليدنا لكن عند المحن ينتفض هذا العرق الشرقى بشكل خاص وهو ليس فى المحيط العربى فقط لكنه فى محيط الدول التى ترسخت فى داخلها الحضارات الإنسانية بصفة عامه، فماذا قدمت سينما القطاع العام فى هذه القضية التى ربما كانت ثانوية بجانب قضايا أخرى هامة وحيويه وبالغة التأثير فى مجريات الأمور اليومية؟! والحقيقة أن قضايا الشرف من كبريات قضايانا، فهى

رمانة الميزان فى الحياة، وهى المنتهى والكرامة، ولا يبقى لنا شىء فى هذا العالم ما لم يكن هناك حصن لصيانة الشرف والعرض، ولا تسقط أى أعراف أو تقاليد عند التعرض لموقف يمس هذه القضية.

فى فيلم " **البوسطجى** " - إخراج **حسين كمال** - (١٩٦٨) طرحت هذه القضية عبر منمنمات راصدة مفهوم العرض والشرف، الذى يمثل جانب هام فى حياتنا الاجتماعية للقرية المصرية - وربما كانت الثلاثينيات مسرحا للأحداث - حيث تدور فى إحدى قرى صعيد مصر (**كوم النحل**)، وهذا العباس - القادم من القاهرة، مغضوبا عليه إلى مكتب (**بريد المله**) فيصطدم بجانب من الحياة التى لا يعرفها،وواقع داخل مبررات مجتمع هذه القرية عجز على إيجاد وسيلة تواصل معه، وبين الخطابات - يجد تسليته الوحيدة فى الاطلاع عليها وعلى الحكايات التى تدور خلف الجدران، ومنها حكاية جميلة وخليل.

جميلة تلك الفتاة التى وقعت فى حب خليل، وكانت النتيجة أنه لابد وأن يتقدم خليل كى يتم زواجها بعد أن أخطأ معها، لكن الفتى يسافر إلى القاهرة ويرسل لفتاته خطابا يفيدها بأنه عازم على الزواج منها خاصة أنها حامل منه. وتستغرق عباس الحكايات ويندمج فى داخلها ليقع فى خطأ أثناء فتح الخطاب مما يجعل هناك استحالة فى تسليمه إلى الفتاة التى ينكشف أمرها من قبل المعلم/ والدها والذى لا يتورع فى قتلها حماية للشرف والعرض والكرامة فيما كان عباس يحاول إنقاذ الأمر، لكن هيهات، فقد ذهب كل شىء إلى قضاء محتوم، ولا رد لهذا القضاء، فالأب يمشى رافعًا رأسه وسط القرية التى تهيل التراب على كل شىء الا الشرف والعرض.

".. أيا كان الأمر فالبوسطجى من أوائل الأفلام المصرية التى تشير إلى مولد السينما الأصلية.. والواقع إن فيلم «**البوسطجى**» يجيب، بلغته وحدها فهو.. يرتكز على نواة التكوين عندما يكون هدف الفيلم هو إيصال معانيه بالانتقال من تكوين إلى آخر، فإن وحدته البسيطة (أى اللقطة) ستصبح مماثلة لوحدتين من وحدات الفن التشكيلى.. ". (**صبحى شفيق - مجلة «السينما والمسرح»**/ يونيو ٦٨).

".. «البوسطجى».. فيلم سينمائى ينتجه القطاع العام.. وأخيرا.. أخيرا جدا.. يتصرف هذا القطاع على أسلوب المغامرة.. وأخيرا.. نجد أمامنا فيلما عربيا جيداً.. ". («**رؤوف توفيق» - «صباح الخير»**/ ابريل ١٩٦٨)

".. «البوسطجى» ليس فقط أهم أفلام مخرجه حسين كمال، واحد من أهم الأفلام

فى تاريخ السينما المصرية كلها وأفضلها وأكثرها نضجا وتعبيرا عن الواقع المصرى.. وهو واحد من الأفلام القليلة فى تاريخ هذه السينما التى تناولت موضوعاتها أولا مشاكل هذا الواقع الحقيقى.. ثم عبرت عنه تعبيرا سينمائيا جيدا وواقعيا.. وبرؤية نقدية جزئية وشديدة الصدق الذى قد يصل إلى حد القسوة والإيلام.. "

(سامى السلامونى - جماعة السينما الجديدة/ الحلقة الدراسية التاسعه/ ٢٠ أبريل ٧٤)

فى الوقت ذاته قدم مدحت بكير ثلث فيلم من " ٣ وجوه للحب " (١٩٦٩) تحت اسم الحب فى الصعيد، حيث يتناول شكلًا آخر مغاير لعلاقات الحب وسلطانه وشائعات تطول الشرف والعرض، رغم الحب الطاهر العفيف والغطاء الشرعى بالخطوبة المعقودة بينهما - الحبيبين - هذا الشاب الذى نال شهادة الثانوية وعليه التوجه إلى القاهرة كى يستكمل تعليمه، بينما يجد الأبوان أن الأمور لا تستقيم فى ذهابه وحده إلى هذه البلدة البعيدة، والحل.. يأتى فى إطار الاقتراح بزواجه كى تصحبه زوجته، لكنه يرفض بحكم حلمه كفتى نال قسطا من التعليم، وحريته التى ستتاح له فى القاهرة نجد الاختلاط واختيار من يتزوجها، لكن عند ما يرشح الأبوان فتاة هى الأخرى - نالت قسطا من التعليم وعلى قدر لا بأس به من الجمال والرقة، فيجد نفسه مشدودا اليها ويتبادلان الحب ويتقابلان فى الخفاء - رغم خطبته لها - لكن هذا المجتمع النجعاوى يرفض هذا المسلك وتنتشر الأقاويل والشائعات التى تكون السبب المباشر فى أن يأخذ والد الفتاة موقفا لرفع رأسه أمام مجتمع النجع، فيضطر إلى قتل ابنته، ويصبح هذا الفتى شريكا فى الجريمة ومطلوبا للثأر منه !، تتأزم المشكلة، ويصبح النجع كله مهددا بالغرق فى طوفان من الدماء، ولا يجد الفتى وسيلة لرأب هذا الصدع والخروج من اللحظات القاسية بعد أن فقد حبيبته سوى أن يتخذ موقفا حادا من هذه الأعراف والتقاليد المتوارثة والتى وقفت ضد الحب الطاهر، وليمنع الدم، ويجد الحل إذن فى أن يحمل كفنه لأهل الفتاة على الرغم من معارضة والده وعائلته، لكنه يصر على ذلك ويحمل كفنه.. فتصفو الأمور فى النجع.

إذن مفهوم العرض والحفاظ على الشرف.. قاسم وهدف رئيسى فى حياة هؤلاء البسطاء/ الشرفاء فى أى مكان وليس الكفور والنجوع فقط فى المجتمع الريفى، وإن كان يتسم بالمبالغة والعنف والتهويل أمام أى عاطفة حب حقيقية حتى لو كانت بين خطيب وخطيبته فى إطار الشرعية !

بينما ركز فيلم " حادث شرف "- إخراج شفيق شاميه - (١٩٧١) على حكاية أخرى من حكايات الشائعات المدمرة التى تجد صدى لدى نفس هؤلاء العامة المنغلقين على ذاتهم بحثا عن أى فضيحة أو اصطياد الشرفاء الذين يحافظون على ذاتهم وأنفسهم وسط هذا المجتمع المحافظ، وأى معاملة هذه التى تلقاها الفتاة الفلاحة الجميلة التى تعيش مع أخيها من أجل لقمة العيش، لكن لحسنها الفاتن يتمناها كل شباب القرية، لكن لا يتقدم أحد لخطبتها،

وعندما يظهر من يتقدم لها وتستقر فى طريق الزواج، يظهر من يحاول النيل منها، لكنها تفلح فى الهرب منه بعد محاولة استدراجها - ويفسخ الخطيب خطبته - وتبدأ عملية المطاردة من خلال الشائعات، إلى أن تلتقى ذات يوم مع ذلك المطارد بين الحقول، فتفزع منه وتهرب وتجرى صارخة، يعتقد أهل القرية أنه اعتدى عليها وفقدت عذريتها، ولكن يتم تبرئتها بعد توقيع الكشف عليها حيث يجدوها سليمة، لكن الكلام والهمس والإشاعات تنالها فى كل مكان ولا تستطيع أن تعيش فى سلام وأمان، لتنتهى النهاية التعسه بالذهاب إلى حيث ينالها هذا الغريب ولينفذ السهم وتصبح الكلمات حقيقة. وتفقد الفتاة معنى الشرف وقيمة العرض بكل ما تعانيه من ألوان الضغط.. والكبت والحرمان، إلى جانب تلك القيود التى كانت تسلط عليها حتى تسقط فى براثن الريبة فى تصرفاتها الشخصية وحتى تتحول إلى ما أرادوا.

•• سلطات الارتباط بالأرض..

أيضا كانت السينما المصرية - القطاع العام - سباقه فى طرح قضية أخرى ذات أهمية بالغة فى إعادة ترتيبات البيت الفلاحى من الداخل خاصة فى علاقته بالأرض كميراث الأجداد والآباء، وقدرتهم فى التعامل معها والحفاظ عليها، وصيانتها والدفاع عنها بكل السبل، والتمسك بها مهما كلفه ذلك من تضحيات فى سبيلها، وفى هذا الإطار قدمت السينما المصرية أربعه أفلام تدور حول هذا المحور وتلك القضية الأرض/ الأم/ العرض/ الشرف بمعناها الشامل والمجازى للكلمة. وتوقيت البحث فى هذه الجذور، ولمن يجب أن يتمثل بها أو يحاول إصلاحها أو عدم بيعها أو التفريط فيها وبالتالى لو حدث فالمعنى هو التفريط فى السيادة والكرامة أو التنازل عنها مهما تكلف الأمر أو الصعوبة فى تركها والانتقال إلى مجتمعات جديده رغم كل الإغراءات فهى فى النهاية أرضنا وعلينا استصلاحها وإعادة تأهيلها من جديد ولصالح أجيال أخرى قادمة.

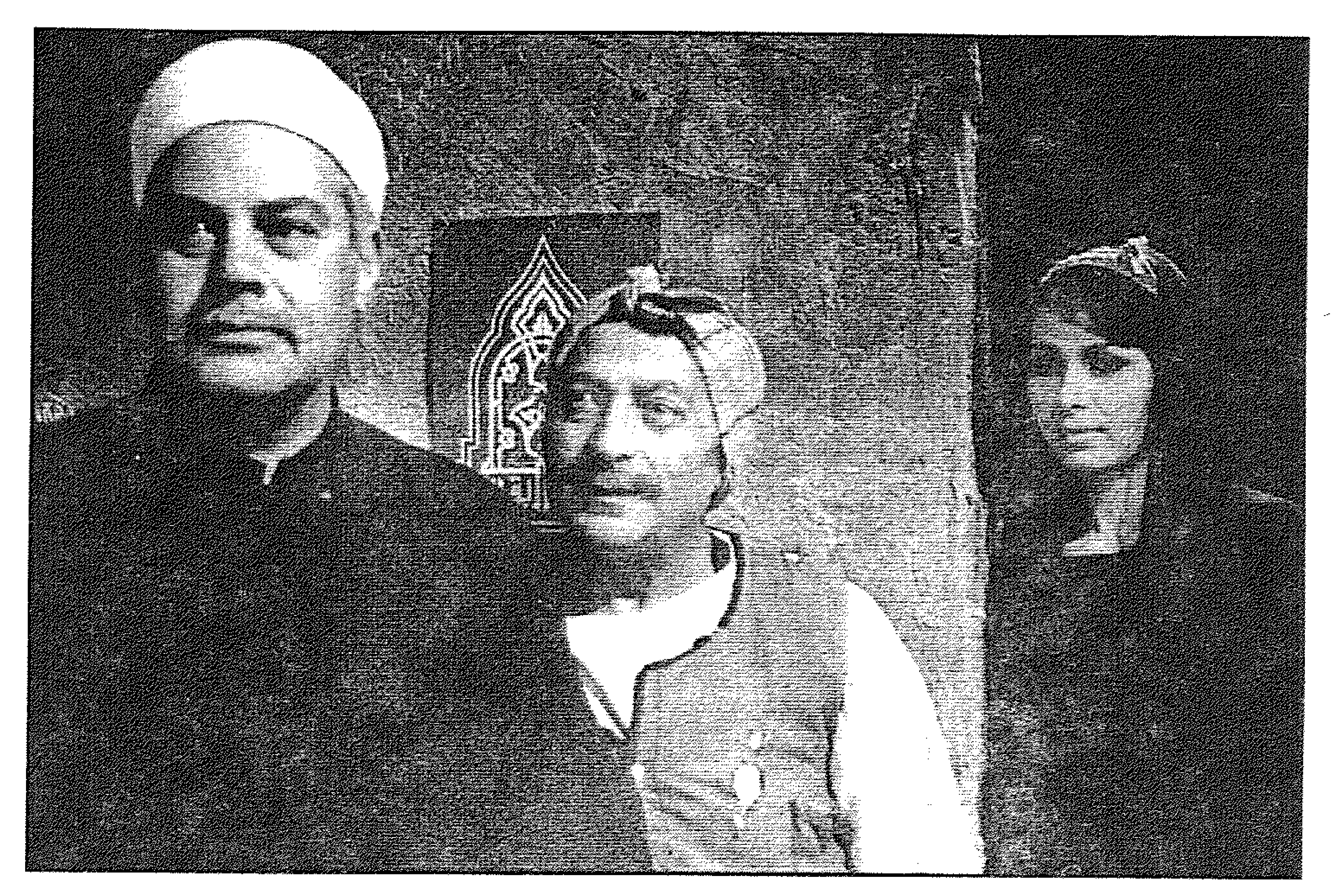
«الجبل» (١٩٦٥) - إخراج خليل شوقي - صورة أو نموذج يطرح فى الماضى البعيد لأرض الأجداد التى يتعايش عليها الأبناء حتى الآن- بما فيها من نماذج حياتية ووجدانية أثيرة إلى النفس وكيف لنا كفلاحين أن نستريح ونتركها كى نسكن فى قرى جديدة مشيدة بعمار مختلف حتى ولو كانت للعبقرى المهندس حسن فتحى، لا انفصام بين الأرض/الجبل وشخصية هذا الفلاح المقيم، فهو لديه ميراث من التصدى والمواجهة لكل أشكال المساس به وبها ولديه القدرة على أن يخوض المعارك المختلفة، خاصة اذا كانت الأشكالية تدور فى صعيد مصر- عقب الحرب العالمية الثانية - ومحاولة الحكومة نقل هؤلاء الذين يسكنون الجبل- الذى يرتزقون منه ومن كنزالأجداد الذى تركوه- والانتقال إلى القرية الجديدة...قرية القرنه! والتى صممها هذا المعمارى الكبير بعيدا عن الأشكال المعاشة... والبيئة التى يعيشون فيها، وهم فى حقيقة الأمر يرون أنهم أولى من الأجانب فى اكتشافات الآثار الفرعونية، وهم أيضا غير مدركين أن الاكتشاف الحقيقى للكنز الذى يبحثون عنه موجود فى سواعدهم... فى قدرتهم على العمل والتكيف معه وعليه.

فيما وجدنا، «جفت الأمطار» (١٩٦٧) إخراج سيد عيسى- يقدم حياة أخرى جديدة، ليست فى الماضى البعيد، بل فى الحاضر السعيد، وصول أحد الأهداف المنشودة والتى نبغيها ونتمناها فى استصلاح أراضى الإصلاح الزراعى وما كانت تنادى به ثورة يوليو ١٩٥٢، فالدولة نزعت بعض الأراضى لمصلحة العامة من فلاحين فى ناحية كفر نجيله لإقامة جامعة المنصورة وتكون للدولة أهداف أخرى تعويض هؤلاء بأراضى جديدة/ بديلة فى نطاق الإصلاح الزراعى بمنطقة أخرى، ليقدم صورة مغايرة ومختلفة بردود أفعال هؤلاء الذين اعتبر البعض أنه طرد من أرضه/ وطنه والتخلى عنها تخلى عن الوطن والشرف ومن العار تركها وهو غير مدرك الصالح العام !، بينما هناك من هو مؤمن بأنه عليه إعادة تأهيل واستصلاح الأرض الجديدة واستيطانها وبذل الجهد من أجل إعمارها وإنبات الأرض بالمحاصيل الجديدة رغم المشقة والتعب والجهد المضنى من أجل تهذيبها وترويضها كى تنتج خيرا مأمولاً لتكون الأرض الجديدة إضافة حقيقية لآمال وطموح شعب/ وطن يأمل فى زيادة أراضيه من خلال سواعد أبنائه، وبين هذا وذاك يقدم صورة غاية فى الصدق ورسم رؤية جديدة لمجتمع قادم برغم كل مشكلاته التى يعانى منها وهذا العمل يعد نموذجا هاماً وجاد جداً لسينما القطاع العام التى قدمت رغم أن هناك الكثير من المشكلات التى جعلت لأصحاب المآرب عدم تسليط الضوء على مثل هذه

الأعمال لكنه يجد مكاناً له محفوظًا فى تاريخ كلاسيكيات السينما المصرية: " إنه طريق جديد للسينما المصرية ونموذج لما يجب أن يكون عليه السينما الجديدة التى نضع على القطاع العام أمل تحقيقها.. حيث يكافح الفلاحون ضد التخلف والاستغلال ويناضلون من أجل حياة أفضل ويهاجرون برغم آلام الهجرة، التى لم يعتدها الفلاح المصرى لاستصلاح الأراضى. بعيداً عن قراهم.. جفت الأمطار تجربة بالمعنى العميق لهذه الكلمة، وهى تجربة مجموعة من شباب السينما المصرية سناً وفكراً وروحاً.. "(سمير فريد «العالم من عين الكاميرا» ١٩٦٧).

«الدخيل» (١٩٦٧) - إخراج نور الدمرداش- فيلم مر فى تاريخ سينما القطاع العام ربما كان صغيرا فى حجمه، لكنه كبير من حيث المعنى والمغزى، رغم أن النوايا الطيبة لا تصنع فيلما، لكنه وجد فى النهاية داخل تاريخ السينما، قدم نموذجا ربما كان به الكثير من العيوب والميلودراما والحلول الفردية حتى تجد القرية فى شبابها ضرورة المواجهة مهما تكلف الأمر من عناء وقتال من أجل حياة جديدة وآمال عريضة فى المستقبل، وربما كانت تلك الإشارات ترمى إلى القضية الأساسية فى علاقتنا مع إسرائيل من خلال الأرض التى فرطنا فيها بأشكال مختلفة مقابل الرهن أو البيع أو الاستغلال أو المضاربة أو حين لحظات ضعف منا، لكن علينا أن ندفع ضريبة الدم من أجل استردادها مهما كلفنا الأمر من ذلك، والنموذج هنا هو الخواجه زكى الذى استطاع الاستيلاء على أراضى كثيرة من قرية عربية، نزل اليها لايملك شيء، فوجد فى طريقه كل شيء ممهدا لاستخلاص أجود الأراضى وضمها إلى حيازته وإقامة مملكة عليها وتوثيق تواجده بعمل مجتمعات جديدة - كيوتز! - قطعه بعد قطعة، تسلل عبر كل الدروب والسكك الخلفية والمختلفة، ونجح فى أن يكون صاحب المقام الرفيع والكلمة النافذة والأمر والنهى والتسلط والتجبر، صاحب الأرض وهو الدخيل الذى لا يملك أى شيء سوى بعض المال والدهاء والخبث والصرامة فى تنفيذ أهدافه ومخططه !، ليقوم بعد ذلك باستحضار أقاربه ليقيموا فوق تلك الأراضى، ويطرد سكانها الأصليين وأصحابها لتبرز فى النهاية المواجهة مع شباب القرية من أجل الحفاظ على ما تبقى ومحاولة استرداد الأراضى التى ذهبت إلى يد هذا الدخيل الخواجه زكى !!

«الأرض» (١٩٧٠) إخراج يوسف شاهين - رائعة سينما القطاع العام، وإحدى الدرر الثمينة فيه، تبوأ مكانة رفيعة لقدرته على رسم صياغة حقيقية لمعاناة الشعب المصرى ورد فعله تجاه أراضيه المسلوبة خلال نكسة ١٩٦٧، ومحاولة الرد



لقطة من فيلم «الأرض» إخراج: يوسف شاهين ١٩٧١

واستمساكه باسترداد أراضيه مهما كلفه الأمر، رؤية شاهينيه/ حسن فؤاد لصياغة رائعة عبد الرحمن الشرقاوى، التى تدور أحداثها فى الثلاثينيات من القرن الماضى، حيث كان الصراع فى القرية المصرية حول الأرض الزراعية التى كانت تدور بين صغار الملاك من فلاحى مصر وكبار الملاك الذين يملكون الأرض والماشية وفلاحين الناحية، يملكون كل شىء، ولايعملون بها أو فيها ويسيطرون على البشر والحكومة!!

الأرض صورة صادقة لقيمة وعلاقة الأرض فى وجدان الفلاح المصرى، وكيف أنه لديه الاستعداد موتا من أجل الدفاع عن هذا الشرف والعرض والذى لا يقل قيمة أو معنى عن حياته الخاصة.

هى روح المقاومة التى لاتنتهى لدى الفرد المصرى مهما تكالبت عليه الظروف والأحداث أو عضدت به المشكلات، جسد المعاناة وقدم رؤية لإمكانية الخلاص مهما تكلف، رؤية لهؤلاء الفقراء الغلابه.. الأغلبية الساحقة ـ المستورين ـ رغم القهر والذل والعوزوكرابيج رجال الهجانة، أو صراعهم على مياه الرى فيما بينهم بينما الحكومة تحرمهم منها، بل وتحاول نزع أراضيهم، لكنهم هم الذين يهيمون ولعا بأرضهم وحبا من أجلها أو دفاعا عنها، ويمكن لنا أن نجد نموذجين فى أرض شاهين (دياب الذى يتمرغ فى الأرض ويبكيها بكاء هستيرى بعد عودته من المعتقل، بينما يسحل

أبو سويلم فى نهاية الفيلم محتضنا الأرض المروية بدمائه، والاثنان يقدمان فصلا فى الانتماء والتثبت بالحياة).

".. يكفى منظر واحد ولقطتان وثلاث جمل حوار لكى تتحدد تماما شخصية فلاح معين بكل كثافتها وتفردها المباشر.. والمواقف الفكهة والعنفوان تمتزج بالمأساة والرقة فى حرية متناهية وإعجابنا بها لايأتى من كونها تفاصيل لعادات محلية خاصة بل عن طريق العرض الإنسانى.. فهذه الأرض... اليد التى تنشب أظافرها فى اللقطة الأخيرة فى الأرض هى القبضة الدامية التى يتشبث بها الفلاح عندما تنزع منه أرضه.. ومن الممكن أن تكون هذه اليد لأى فلاح فى العالم الآن، الأرض هى الحياة والحب بالنسبة له.. وتتناغم المشاهد فى ملحمة كبيرة تفيض بروح غنائية ذات تأثير نادر.. فالوجوه المتزاحمة والتصرفات المتباينة لاتشوش على الخط العام للفيلم... وهو خط الدراما الجماعية لقرية مهددة بمنع الماء عنها لتسلب أراضيها.. "
(سامى السلامونى/نشرة نادى سينما القاهرة/ الموسم الثالث ٦٩ /٧٠ـ العدد ١٣ ـ ١٢ـ١ـ١٩٧٠)

إذن الأفلام التى قدمت عن الفلاح فى السينما المصرية ـ القطاع العام ـ.. «انها تعبر عن مواقف صانعيها من الواقع الذى عبرت عنه.. وهو الإنسان المصرى فى الريف..".

(فتحى فرج/ الفلاح فى السينما المصرية.. «الطليعة» القاهرية ـ السنة العاشرة، العدد السادس، يونيو ١٩٧٤) رغم أنها لا تحتل مكانة بارزة فى تاريخ السينما المصرية، من باب أنها لا تستطيع أن تقدم من خلال صياغة فنية ملائمة تؤكد تواجدها ونجاحها، وحقيقة الأمر _أن هذه الأفلام ما كانت تذكر فى تاريخ السينما ما لم تكن وثيقة الصلة فى قدرتها على التعبير بشكل صادق ومؤثر فى أغلبية الأحيان على المتفرج.

إن السينما المصرية منذ البدايات وحتى قرارات يوليو الاشتراكية، قدمت موروثًا له من الخصائص والسمات البعيدة كل البعد عن الواقع الذى يعيشه المصريون بشكل عام، والمجتمعات الريفية بشكل خاص، فالميلودراما والأفلام الغنائية، وتلك النوعيات التى تعتمد على الصالونات الكبيرة وهؤلاء القوم الذين يرتدون أبهى الثياب ويلمعون من حجم هذا التأنق، بل هم حتى عندما قدموا القرية، فهى نظيفة فى المسكن والملبس والدروب.. وأيضا الغرف صحية مضاءة !!، وحتى قوانين المصنفات التى وضعت ـ فى عام ١٩٤٧ ـ كانت تضع معايير ".. لايسمح بمنظر بيوت الفلاحين



لقطة من فيلم «الأرض» إخراج: يوسف شاهين ۱۹۷۱

الفقراء.. أو ".. مناظر الإخلال بالنظام الاجتماعی بالثورات أو المظاهرات أو الإضرابات.. "

وبالتالی لم تحظی السينما بإمكانية الحديث عن الفلاح وقضاياه كما حظيت فی الفترة من عام ١٩٦٥ حتی عام ١٩٧٢، حيث قدم القطاع العام ١٤٠ فيلمًا من إنتاجه منها ١٣ فيلما تناولت قضايا الفلاح أی بنسبة قاربت من ٩,٦٪ من جملة إنتاج هذه السنوات، وهی نسبه فاقت إجمالی ما قدم فی السينما المصرية من قبل ثورة يوليو ١٩٥٢، وبعد حل سينما القطاع العام والتی انتهت عام ١٩٧٠. لأن السينما ظلت ـ ولاتزال فی جميع الأحوال رأسمالية التفكير.

الباب الثاني:

الشباب فى سينما القطاع العام

يقول سمير فريد: ".. لقد كان الغرض من جود القطاع العام فى كل الدول التى أنشأت قطاعاً عاما، هو إنقاذ هذه الصناعة الوطنية أو تلك، وكان هذا الغرض من وجود القطاع العام فى السينما المصرية أيضا، إذ كانت شركات القطاع الخاص إما مفلسة، وإما تعتمد على تمويل الموزعين الأجانب، وتم بالفعل إنقاذ صناعة السينما المصرية بفضل القطاع العام.. ".

(مجلة «الطليعه»/«نحو تخطيط علمى للسينما المصرى» - العدد رقم ٧ يوليو ١٩٧٢ السنة الثامنه)

رغم هذا كله ظلت السينما فى جميع الأحوال رأسمالية التفكير، خاصة القيمة السلعية لها وكيفية الربح فى إطار سوق العرض والطلب، لكن القطاع العام كان فرصة قيمة كى يتعرف المتفرج على سينما أخرى مختلفة ربما، دفعت بدماء جديدة داخلها، حاولت على المدى البعيد أن يكون هناك رافد مختلف، فهى عرفت الجماهير بالأدب، وساعدت فى تقديم جيل جديد دارس ومن خريجى المعهد العالى للسينما، وإتاحة الفرصة لهم بالتدريب والدراسة العملية إلى جانب هذه الفرصة الذهبية للمواهب والكفاءات المختلفة، وبعيداً عن الحصر أو عدد العاملين الجدد فى فترة تواجد القطاع العام - والذى سوف نذكره لاحقا - كانت هناك مجموعة أفلام تحاول أن تكون شاهدة على المجتمع المدنى وشبابه، سينما حاولت رصد نتيجة المتغيرات

التى صاحبت عمليات التمصير والتأميمات وما تم تجاوزه أو محاولة ذلك مع الاعتراف بقيم أخرى مختلفة بهدف تعظيم قيمة العمل، والعمل الدؤوب من أجل تحقيق نوع من الزمان الاقتصادى الذى يكفل إمكانية الحصول على راتب يكفى معظم الاحتياجات الخاصة بالحياة العصرية، مع عدم المغالاة، أو الوصول إلى الحد الأدنى من المعيشة الكريمة، والدعوة إلى الطموح، والابتعاد عن الانحراف، وتناول عملية الكفاح اليومى لحياة الأسرة بصدق وأمانة، وتقديم نماذج المواطن المصرى عبر صور وأشكال مختلفة بصريا وكذلك نقل أشكال الاستهلاك أو قيم الفساد والرشوة واستغلال الذمم، وتقديم التجمعات الشبابية بصورة قدتبدو ساذجة - أحياناً - وحرصت على نقل صور لبعض القضايا والاهتمامات المطروحة فى ذلك الوقت، أو التعرض لقضية العاطلين بالوراثة فى مجتمع يتطلع إلى مستقبل أفضل ومحاولة بناء الشخصية المصرية فى إطار الأحلام الممكنة، ذلك أن الشباب بعد رحلة هامة فى حياتنا، فهى ليست نتاج مرحلة الطفولة وسن النضج، بل هى التكوين الأساسى والرئيسى للإنسان، والسينما بقدر ماهى وسيلة من وسائل التسلية والترفيه - أو كما كان يقال فى ذلك الوقت تمضية أوقات الفرا غ - الا أنها كانت ولاتزال - تشكل مرتكزاً يمكن أن يساهم فى التثقيف والتربية. لقدرتها على أن تكون معبر للفن والتجارة.. وتذوق الجماليات وتؤثر فى السلوكيات وتضيف إلى المجتمع التى تنبع منه جزء من ثقافته لكونه فن اتصال جماهيرى.

بورتريه سينمائى:

ربما كانت أفلام قدمت ملامح شريحة لمجموعة أعمال ومتغيرات متباينة، هى بالصدفة نماذج متفرقة فى إنتاجات القطاع العام لكنها كونت ملامح عصر، وثيقة اجتماعية/ ثقافية.. سياسية شاهدة على هذه الفترة وما تم فيها من مستجدات وكأنها نوع خاص بورتريه لهذا الزمن الذى صار بعيداً لكن بقيت كما سبق وأن ذكرنا الوثيقة الفيلم السينمائى/ الروائى شاهد على العصر، فمنذ البداية اتجهت السينما المصرية إلى تكوين النماذج الخاصة بها، ومنها سمات ابن البلد، القريب اليهم والى سلوكياتهم فى الحياة اليومية، والأقرب إلى روح العصر فى ذلك الوقت فظهر على الكسار ليكون نموذجا لبربرى مصر الوحيد، أو هذا الممثل الآخر المتفرد فوزى الجزايرلى، الذى قدم شخصيات كثيرة فى بداية حياته إلى أن انطلق من خلال شخصية " المعلم بحبح "، الشهم والمخلص إلى ما لانهاية، أو حتى ظهور أحد

تكوينات الأداء الكوميدى الراقى على مر العصور نجيب الريحانى وشخصية «كشكش بيه».. الخ.

مع انتشار السينما وتنوع مشاريعها ومفاهيمها ـ سواء كانت الاقتباسات من السينما الأمريكية أو الفرنسية أو وصولا إلى تقديم نماذج ويتم تمصيرها وإنتاجها سينمائيا، وتعدد الأبطال والنجوم والمخرجين، ووجود نوعيات لها سمات خاصة أو وجدت السينما المصرية نفسها لأول مرة عند وجود كمال سليم وفيلمه «العزيمة» من إنتاج عام ١٩٣٩ ـ وهو أول فيلم تعرض فيه لما تسمى بالواقعية فى السينما المصرية، وهذه الواقعية لم تأتى من الحارة الشعبية وسكانها والنماذج البشرية التى تتعامل معها فقط، بل جاءت من طرح مشكلة كانت تعانى منها مصر وبالتالى الأسرة المصرية، ألا وهى الأزمة الاقتصادية وحالة البطالة التى طالت أبناءها من خريجى الجامعات والمعاهد العليا، وكيفية التغلب على هذه الحالة حتى ولو كان الحل فردى، لكنه أيضا أطلق ظاهرة أخرى لا تقل أهمية عن ظاهرة البطالة، ألا وهى ظاهرة صراع الطبقات فى المجتمع بين الطبقة البرجوازية والطبقة العاملة حول مدى إيمان كل منها بالمبادئ والقيم والأخلاق السائدة. وربما كان تعليق جورج سادول على هذا العمل بعد مشاهدته فى عرض خاص: ".. إن فيلم «العزيمة» يعرض خصوما تشغل قطاعاً هاماً من قطاعات المجتمع ويعتبر هذا الفيلم أحد الأفلام الرائدة فى تاريخ السينما العالمية الذى يشير ظهور المذهب الذى عرف بعد ذلك فى إيطاليا باسم "الواقعية الجديدة».. الواقع أن السينما المصرية تقف بهذا الفيلم على أرض صلبة وتدخل به جمال التعبير الواقعى فى الفن والفكر..".

وبعيدا عن هذا العمل الأول الذى يناقش قضية الشباب فى أوائل الأربعينيات من القرن الماضى، كانت هناك أيضا أعمال أخرى تعرضت إلى الشباب بشكل أو بآخر فى أطر مختلفة خلال هذه الحقبة أو التى تلت لها فيما بعد منها " انتصار الشباب " إخراج أحمد بدرخان إنتاج عام ١٩٤١، " أحلام الشباب " من إخراج كمال سليم إنتاج عام ١٩٤٢، " شباب امرأة " من إخراج صلاح أبوسيف إنتاج عام ١٩٥٦، " إحنا التلامذة " من إخراج عاطف سالم إنتاج عام ١٩٥٩.

إضافة إلى هذا هناك أعمال أخرى استخدمها الطلبة كمادة سينمائية كثيراً ما يدور حولها بعض القضايا الشبابية " شقة الطلبة " من إخراج طلبه رضوان إنتاج عام ١٩٦٧،" حكاية ٣ بنات " من إخراج محمود ذو الفقار إنتاج عام ١٩٦٨، " التلميذة " من إخراج حسن الإمام إنتاج عام ١٩٦١، " التلميذة والأستاذ " من

إخراج أحمد ضياء الدين إنتاج عام ١٩٦٨ " بنات الجامعة " من إخراج عاطف سالم إنتاج عام ١٩٧١.

وربما كان المجتمع في منتصف الستينيات من القرن الماضي، أكثر تقدما بكل المقاييس مما هو الآن، في تلك الآونه، كانت السينما المصرية أكثر بكثير تقدما مما هي عليها الآن، سواء من حيث الأفكار المطروحة والقيم التي صاغتها ثورة يوليو ١٩٥٢، خاصة بعد قرارات التمصير والتأميمات وقرارات يوليو الاشتراكية، ورغم محدودية ما قدم الا أن الإنتاج اقتحم مجالات مختلفة، والكاميرا تخرج إلى أجواء جديدة وشيقة، وبعيدة عن الديكورات الخانقة أو الشقق المفروشة التي تجرى فيها التصوير، بل أيضا كان بالإمكان لأي عمل سينمائي أن يجمع أكثر من نجم معا، كل منهم نجم على القمة، ولم يقل أحد (أنا ومن بعدى الطوفان) ! هذه نقطة.

اما النقطة الأخرى هي تواجد سينما الشباب في مصر بعد أن تأسست «جماعة السينما الجديدة» (و هي من خريجي المعهد العالي للسينما وكتيبة من النقاد والكتاب والشباب)، وربما كان البيان الذي أصدرته الجماعة خير مثال لانفعال وتفاعل هذه الجماعة مع الموجات الشبابية التي تواجدت على الساحة العالمية عقب أحداث باريس ١٩٦٨، وظهور اتجاهات جديدة تدعو إلى سينما مغايرة (السينما الحرة في بريطانيا/ الموجة الجديدة في فرنسا/ السينما السرية في أمريكا/ وكذا الموجه الثالثة في ألمانيا الاتحادية أو سينما الشباب في تشيكوسلوفاكيا). وكان البيان الصادر منها يشير إلى تفاؤل وأمل و خير في المستقبل القادم: "..إن ما تريده الجماعة هو سينما مصرية، تتعمق في حركة المجتمع المصري، وتحلل علاقاته الجديدة، وتكشف عن معنى حياة الفرد وسط هذه العلاقات.. ". ولكن موضوع جماعة السينما الجديدة أحد فروع هذا الزحف الذي قدمه القطاع العام لمجموعة كبيرة من المخرجين الجدد، الذين عملوا مساعدين في أفلامه والبعض منهم أتيح له فرصة العمل الأول الذي قدمته الشاشة العريضة.

أزمة الوطن.. منتهى الفرح:

هذا الموضوع الشائك " حرب اليمن " لم تقدم أي شركة إنتاج على معالجة هذه القضية أو محاولة التماس معها ولو عن بعد، أو حتى رسم صور إدانة لها. عبدالناصر في حالة تواجده، قدمت سينما القطاع العام فيلم " منتهى الفرح " من إخراج محمد سالم عام ١٩٦٣ عن سيناريو وحوار.. جليل البنداري وتصوير كل



لقطة من فيلم «ثورة اليمن» إخراج: عاطف سالم ١٩٦٦

من.. وديد سرى وعبد الحليم نصر وفيلم " ثورة اليمن " من إخراج عاطف سالم.. إنتاج عام ١٩٦٦.

و هو يتحدث عن النظام الملكى والأمير بدر وحياة الظلام لهذا الشعب الذى خرج من كهوف العبودية والذل والمهانة والتخلف الذى عانى منه. أما فيلم محمد سالم فهو يتأتى فى إطار الاحتفال بشبابنا العائد من اليمن السعيد بعد أن وقف إلى جانب الحق والعدل، وهو فيلم يحتفى فيه بهؤلاء الجنود، الذى يقيم حفل زفافه وسط جوقة من نجوم الطرب فى مصر وعالمنا العربى، ووسط الزملاء من الجنود، فى إطار كوميدى/ غنائى يرسم إحدى اللوحات التى عبرت بها السينما عن تلك اللحظة الوجدانية، ولأن الفيلم يشير إلى اليمن والحرب هناك لا يجد مساحة من الكتابة عنه، لأن هناك من قام بضرب كل الإنجازات الناصرية وحاول ضرب التجربة والتجريح فيها بعد موت الزعيم، وربط هذه الحرب بنكسة مصر فى عام ١٩٦٧، لكن الفيلم يظل وثيقة هامة لما كان يعتمل فى داخل هذا الشعب وسينماه عند الحديث عن حرب

اليمن ولد بشكل مبسط ودون الخوض فى التفاصيل، حيث أصبحت هذه الحرب إحدى أزمات الوطن !، لكن محمد سالم وجليل البندارى حاولا ربط القضايا العامة.. بالخاصة، عن طريق شكل سينمائى يقدم تابلوهات غنائية وفقرات كوميدية قدمها هذا الضرير.. الشيخ حسن.

•التجمعات الشبابية فى سينما الترفيه:

عندما نطل من هذه الناحية تجاه مجموعة لا بأس بها من الأعمال الفيلمية التى تناولت التجمعات الشبابية، والبحث عن نصيب لها من خلال هذه السينما، نجد أن هناك إطلاله مباشرة نحو تقديم هؤلاء فى صورة جديدة ومختلفة. ربما طارقة بعض القضايا أو قشورا منها، لكنها لمست عن قرب هذا الوتر الحساس فى مجتمع الأمة التى هى أحد أعمدة المجتمع، وتطمع فيه الدولة بأن يكون هؤلاء نماذج إيجابية أو هى بالفعل نماذج إيجابية قدمت فى إطار السينما الترفيهية، ونعنى هنا بالترفيه هو عدم الإسفاف والانزلاق فى موبيقات الردح أو الفواصل الراقصة للرقص والإثارة، أو البحث مصدر سريع لاسترداد قيمة الإنتاج، بقدر ما كان الهدف من الشباب أين هم ؟، وكيفية الترفيه عنهم من أجل ما تنشده فى المستقبل فى ضوء تقاليد الأسرة المصرية/ المحافظة ؟، واشتغال المرأة وخروجها إلى مراحل التعليم أيضا، وبالتالى صار التركيز الأهم على الموضوع ومايحمله داخله من مضمون اجتماعى فى ضوء احتياجات مجتمع نامى/ عالم ثالث، ليس هدفه ـ فقط ـ السعى إلى التطوير الإدارى والصناعى والزراعى وتنمية العجلة الاقتصادية، بل ـ أيضا ـ يسعى إلى هذا كله مع احترام القيم الروحية والسلام الاجتماعى. فيجد هناك إنتاجات مثال: " معسكر البنات " من إخراج خليل شوقى عام ١٩٧١ ـ عن قصة إبراهيم الوردانى.. سيناريو وحوار محمد عثمان.. تصوير: ضياء المهدى ـ فيلم يطرح قضية الشباب من خلال معسكرين. مجموعات شبابية حاول المجتمع أن يجعل التوافق بين عناصره من إيجابيات المرحلة لدفعه نحو المشاركة والتنمية والحب، ومحاولا التعبير عن الحالات النفسية للجميع من خلال القوالب الموسيقية والأغانى، وهو الأمر الذى بدا أنه غالب أكثر بكثير على حساب الموضوع ذاته.

فيما قدم المخرج حسن رضا.. فيلمه " جزيرة العشاق " إنتاج عام ١٩٦٨ ـ قصة.. محمود صبحى سيناريو.. محمد أبو سيف/ حسن رضا.. حوار.. محمد أبو سيف.. تصوير.. محمود فهمى، وهو آخر فيلم.. يعتمد فى بنائه على الكوميديا إلى

جانب الشكل الغنائى، يدور حول مجموعة ـ أيضا من الشباب العاملين فى إحدى الشركات، حيث يقرروا القيام برحلة ترفيهية تزيل عنهم المتاعب وعناء العمل ومن خلال الرحلة تتشكل علاقات وقصص حب بينهم، ومحاولة الاستمتاع بالشكل الحقيقى للأجازة فى إطار حالة المرح والأغانى الخفيفة وهذه الموسيقى الراقصة، ودون الخوض فى بذاءات أو ارتجال لحظات خادشة، أو تقديم مايسمى اليوم ـ بالسينما النظيفة ـ فالفيلم أولا وأخيراً عن الشباب، إذن لما لا يكون فعلا يحمل هذه الصفة أو تلك النكهة، حيث الاعتماد على الحيوية والانطلاق والمرح، ويكفى أن هذا نموذجا لتقديم صورا مؤثرة عبر الصوت والصورة، رسمت ملامح قشرة من الطبقة العاملة وكيفية التفكير فى جعل الترفيه لا ينفصل عن الحياة أوالقيم والمعانى النبيلة، حيث ظهرت أنماط مغايرة للفتاة اليتيمة أو المضهدة من الأقدار وذات أهلية خاصة، لكن النظام كان يسمح بتمويل مثل هذه المشروعات، وربما كان فيلم على رضا "غرام فى الكرنك" إنتاج عام ١٩٦٧(سيناريو وحوار.. محمد عثمان.. تصوير.. عبد الحليم نصر). الذى كان يحكى رحلة كفاح مجموعة من الشباب نحو تأكيد الذات والتواجد فى إطار جديد ومختلف فيما يطرحه من قيم وأصالة تنتمى إلى الفلكلور المصرى مع تهذيب ملامحه من الشكل (الملابس والأداء الحركى) والإيقاع الموسيقى للراحل الكبير على إسماعيل مع إضافة كلمات جديدة لا تغير السياق العام للرقصة أو الآداء الغنائى، وهى رحلة تكوين «فرقة رضا للفنون الشعبية» ـ التى كانت تعد أحد ظواهر حياتنا الثقافية فى ستينيات القرن الماضى. وما صاحب هذا من جهد وعرق وبحث عن الجديد والمعايير ومحاولة تقديمه بشكل فنى راق كمجموعة شباب فى النهاية تأمل فى أن يكون لها مكاناً تحت مصر/ المستقبل، وربما كان من ضمن عيوب ونجاح الفيلم فى آن واحد هو محاولة تسجيل لأشهر ـ ومعظم ـ الرقصات الناجحة التى قدمتها الفرقة سنوات على خشبة المسرح، وذلك بشكل مسرحى ودون أى حلول سينمائية.

".. أدهشنى ـ الفيلم ـ أنه قدم مستوى جديداً ومبتكراً بالنسبة لقدرات السينما المصرية بالطبع.. وللطابع الذى تعودت أفلامنا أن تقدم به هذه النوعية من الاستعراضات تقديماً ركيكا مكرراً..".

(«سامى السلامونى/«مجلة الإذاعة والتليفزيون» ١٩٨٠/٥/٢٤)

أيضا فى هذا الإطار الاستعراضى مع التأكيد على أستاذيته يذهب فطين عبد الوهاب فى آخر أفلامه " أضواء المدينة " عن سيناريو كتبه على الزرقانى إنتاج ١٩٧٢.

إلى نوع آخر من المغامرات غير المحسوبة بالنسبة للكثيرين من شباب مصر التى تجذبهم مدينة القاهرة بكل ما فيها من أضواء حيث الشهرة والتواجد إعلامياً تحت شمسها الحارقة، كثيرين من نجوم المدن الصغرى والمحافظات البعيدة لديهم الحلم الشخصى والإمكانيات أو الموهبة الفنية ولا يستطيعون أن يجدوا فى بلدانهم من يقدر تلك الشخصيات فيكون الرحيل إلى العاصمة وطرق الأبواب ـ وأنت وحظك ـ يا طابت.. يا الاثنين عور، ذهبوا وأصابهم النجاح وأخرين فشلوا وتاهوا فى شوارعها وميادينها وصاروا مجاذيب هذه المدينة الساحرة/ القاهرة. لذا الفيلم مس وتراً هاماً ولايزال حتى تاريخه يقدم هذه الشريحة، وإن كان الشكل الذى اختاره فطين عبد الوهاب» قالب يجمع بين الغناء والاستعراض فى إطار قدرته كصانع فيلم كوميدى يستطيع من خلال اختيار العناصر المؤدية التى تفيد العمل وتخدمه وتؤكد على هويته، والفكرة التى يطرحها، لكنه فى النهاية يعرض حالة.. ظاهرة تعترى حياة التجمعات الشبابية فى محافظات كثيرة وسعيهم نحو النور.. وأضواء المدينة.

".. ميزة الفيلم الهامة التى حققها.. سيناريو على الزرقانى، هى خروجه عن الحلقة المغلقة الكئيبة لموضوعات السينما التقليدية.. ومحاولة تقديم قصة كفاح فرقة من الفنانين الشعبيين الذين يجيئون من مدينتهم الصغيرة بحثاً عن فرصة تحت أضواء القاهرة.. وهى قضية هامة وعامة يعانيها الكثير من الفنانين المجهولين فى الأقاليم.. الذين لا يجدون فى القاهرة غالباً الا السراب..".

(سامى السلامونى/مجلة «الإذاعة والتليفزيون» ١٩٧٢/١١/١٨)

• خمسة سياحة:

وسط كل المتغيرات التى حدثت فى إنتاجات سينما القطاع العام، وبحثاً عن مصادر جديدة ومواقع بعيدة عن عين المتفرج المصرى وربط المشاهد العربى، ذهبت السينما المصرية خارج الحدود تروى قصة بسيطة، علاقة حب مرهفة، لقاءات وسط أجواء جذابة، بحثاً عن الجديد.

يعود المخرج محمد سالم بقصة وإخراج فيلم " نار الشوق " إنتاج عام ١٩٧٠ عن سيناريو لعبد السلام موسى/ نبيل غلام وتصوير.. عصام فريد، تقع أحداثه بين القاهرة وبيروت ـ وبيروت ليست المدينة لكنها لبنان الجبل والسهل والطرقات حيث المناظر الجميلة الرائعه ـ والتى استخدمت خلفية للأحداث المروية، حيث هو لقاء يجمع المطربة الشهيرة وقصة حبها القديم، الذى لم ينتهى نهاية طبيعية لتدخل أخيه

فى الموضوع، لتعود السيرة من أولها عندما ترتبط ابنة، هذه المطربة بابن شقيق الحب الكبير الأول، وكيف تدخل علاقة الصغار مرحلة يعجز الكبار عن الوقوف فى طريقها. وتدور الأحداث فى إطار استعراضى يخدمه بطلة العمل السيدة صباح وكذا وديع الصافى والابنه هويدا مع الوجه الجديد الساحر " حسين فهمى " وقصة حب رومانسية لطيفة !.

فى الجانب الآخر من سينما الأماكن الجديدة فيلم " أحمد بدرخان ".. "أفراح" عن قصة يوسف عيسى - سيناريو مصطفى سامى ويوسف عيسى - حوار مصطفى سامى - تصوير وحيد فريد إنتاج عام ١٩٦٨.فى إطار كوميدى يقدم بدرخان قصة البحث عن كنزالأجداد المخبأ فى إحدى قطع الأثاث التى بيعت، ومطاردة هذا الكنز المسمى " أفراح " بعد انتقاله من بائع إلى آخر وصولا إلى بيروت حيث يلتقى هناك مع فتاة كانت اشترت أحد قطع الأثاث فى مصر وطاردوها كثيراً وحدث نوعاً من الاستلطاف تحول إلى حب ويتصادف أن تكون مضيفة جوية ليقضى هذا العاطل بالوراثة معها فى بيروت مطاردة حول الحصول على هذه الأفراح. والفيلمان نموذجان جيدان لسينما التسلية والترفيه بعيداً عن الابتذال المسف.

• العاطل بالوراثة.. فلسفة محفوظ:

جاء فيلم " الطريق " إخراج حسام الدين مصطفى عن قصة لنجيب محفوظ كتب لها السيناريو والحوار حسين حلمى المهندس والتصوير وديد سرى من إنتاج عام ١٩٦٤ مخيب للآمال فى هذا النص الروائى ذى الابعاد الفلسفية المطلقة فى عالم البحث الطويل عمن هو هذا " الأب " الذى حدد اسمه، لكنه غائب وغير موجود/ ملموس، حاضر رغم غيابه، رحلة فى إطار المرثية للحياة وعذاب البحث للوصول إلى اليقين غير الموجود الا من خلال الذات المؤمنة بالقدر وحتميته المرسومة، فحواء - بسيمه عمران - تخبر ولدها صابر، إن والده الرحيمى لايزال حى يرزق، وعليه البحث والوصول اليه، وهى تخبر ولدها الذى يجمع بين الصفتين لابنى آدم، قابيل وهابيل، ولديه ضوابط الإيمان بالهدى، ولديه ضوابط الشر والجريمة، وبين هذا وذاك يأتى هذا العاطل بالوراثة فى إطار الأبعاد الفلسفية لهذا النص الأدبى.

لكن يتحول إلى فيلم بوليسى.. به الكثير من التوابل والمشهيات التى تعارفت عليها السينما المصرية، وكرست إنتاجها طويلاً لها فتأتى فى ثنايا الأحداث جوانب كثيرة من الإثارة والتشويق فى الإطار الحسى، ويبتعد عن الفكرة أو البعد الفلسفى

التى أتت الرواية به، ليدور فى المستوى الفهمى والتعليمى والثقافى لصابر حيث كان يعيش على ريع أمه التى كانت تدير بيوتًا للدعارة بالأسكندرية، وحتى سقوطه فى براثن لوكاندة المحطة بمن فيها، ويفتقد الميل إلى الشابه الأخرى التى تمثل الجانب المضىء فى حياته ليسقط صريع الطريق السهل وجهله وضياعه وعدم قدرته على إيجاد معادل لاتزانه النفسى ـ ولا مهنة له!

".. الفيلم، حاول أن يقترب من عالم نجيب محفوظ، لكنه اكتفى بالوقوف على العتبات.. واكتفى بالمظهر.. من دون الجوهر.. ".

(على أبو شادى/ كلاسيكيات السينما المصرية/المجموعة الثالثة.. أبيض وأسود ١٩٩٩ ـ مكتبة الأسرة)

الخروج إلى العمل:

كيف كانت ترى السينما المصرية المرأة بشكل خاص وهى تكمل نصف المجتمع فى المشاركة للرجل فى العمل وبنائه ؟، كيف قدمت المرأة الأخت.. الزوجة.. الفتاة.. الأنثى.. الصديقة ؟، وما هى الظواهر التى صاحبتها عند مواجهة هذا القطاع من المجتمع الذكورى؟ وكيف كانت طريقة التناول والتعامل معها؟.

سينما القطاع العام قدمت بعضاً من الأفلام سوف نتعرض لنماذج منها حاولت رسم صورة مغايرة ومختلفة عن صورة الفتاة المصرية التى كثيراً ما شاهدناها فى سينما الأربعينيات والخمسينيات ـ وحتى ربما منتصف الستينيات ـ من القرن الماضى، هذه الفتاة المرأة المستضعفة.. اليتيمة التى تواجه أقدار عاصفة، وعقبات مريرة فى حياتها على استقامتها، وحتى ينتهى بها الطريق إلى الضياع! أو تجد أن هناك من يتطوع وينتشلها من هذه الحالة، فهى مختلفة فى سينما القطاع العام رغم المآسى التى يمكن أن يعتبرها حتى ولو كانت فتاة مرحة تعبر عن روح الشباب فى مجتمعنا، لكنها تحاول أن تجسد آمال وتطلعات وطموح جيل وسلوكياته وقت مايحدث من تحولات من حوله. فهل أجاد التعبير؟!

فى منتصف الستينيات جاء فيلم " الثلاثة يحبونها " من إخراج محمود ذو الفقار عن قصة وسيناريو وحوار أمين يوسف غراب ـ تصوير.. محمود نصر/ إنتاج عام ١٩٦٥ معبراً عن هذا الخط الفاصل/ الوهمى/ الحائر بين معنى الصداقة والحب فى العمل، بين انفتاح الفتاة على زميلها فى العمل، وإحساسها أنها أنثى مرغوب فيها، بل ربما كانت مبتذلة فى علاقتها وملابسها، فحالة التحرر التى هى عليها تدفع آخرين نحو محاولة النيل منها، وكل من يقترب منها كفتاة عصرية يجد فيها هذه

الأنثى المشتهاة فقط لاغير، فهى إن كانت فى البداية زميلة، وهى فى نهاية طريقها إلى المخدع أمر محتوم لامفر منه، حتى وإن كانت العاطفة أو المدخل هو الإدعاء بالحب حتى يمكن الإيقاع بها، وهى إحدى الرؤى لشكل هذه الحياة والإدانة، وأحدى مثالب الرؤية الذكورية للمرأة.

بينما نجد نيازى مصطفى فى سيناريو عبد الحى أديب عن اقتباسه وحوار أبو السعود الإبيارى وفيلم " صغيرة على الحب " - إنتاج عام ١٩٦٦ تصوير وديد سرى.

إن الفتاة المصرية جديرة بالاحترام مهما واجهت العقبات، فهى إنسانة دارسة ومتعلمة ويهمها أن تعمل فى مجال جديد ومختلف فى هذا الوقت التليفزيون المصرى، ومحاولة تقديم هذه الصورة فى قالب استعراضى هدفه تقديم طفلة صغيرة/ معجزة يتحول فى نهاية العرض إلى آنسة كبيرة ناضجة، لكنها تجد أن الفرصة غير مواتية لها، فتتحول إلى نسخة صغيرة لأخت لها وتقدم موهبتها فى الغناء ليقتنع بها مخرج العمل الذى يبدأ فى التعرف على الأختين التى تلعب دوريهما الفنانة سعاد حسنى. وبعد مفارقات كوميدية يقتنع المخرج بأن بالإمكان أن تلعب الدور وهى صغيرة وكبيرة. لكنها محاولة فى إطار كوميديا الموقف.

فى فيلم " العيب " الذى أخرجه جلال الشرقاوى عن قصة وحوار يوسف إدريس وسيناريو رمضان خليفة والذى أنتج عام ١٩٦٧ وتصوير كليليو، يصل الرهان إلى مداه، هل تفلح الفتاة فى التعامل مع هذا القطاع الفاسد من المجتمع الذكورى داخل أحد المصالح الحكومية التى تقنن الرشوة كمسلك وحل سحرى للمعاناة التى يعانى منها المجتمع المصرى فى ظل تلك التحولات وتواجد أبواب جانبية للتهرب والفساد والرشوة فى ظل الحاجة وهذا الفقر الذى لو كان رجلا لقتلته ! - فهو يعشش فى أطناب هذا المجتمع، وعلينا أن نوارى الثرى مواقفنا التى تتحدث الكرامة والنزاهة أو الشرف، وهل تقبل هذه الفتاة التى تدخل إلى هذا العرين وتقابل هؤلاء الوحوش الآدمية التى لا تتورع فى إيجاد تبرير لذلك كله، بل ويحاولون أن يلوثوا تلك الفتاة لتصبح مثلهم، ولا أحد يمكن أن يحسس على البطحة التى على الرأس؟ هل تسقط فى براثن هذه اللعبة الجهنمية وتصل إلى ما لانهاية، أن تصمد وتتصدى لهذه الجرثومة وتواجه هذا التيكون الرأسمالى الذى يشترى كل شىء وأى شىء أمامه؟

قضية بالغة الخطورة، وهامة فى إطار الطرح السينمائى، وإمكانية الوصول بالفتاة إلى عدم تلوثها رغم الحاجة الماسة، وأنه لايزال بيننا بعض بصيص الأمل

وآخرون شرفاء، رغم كل المحاولات لشراء الذمم ـ " العيب ": ".. فيلم من الأفلام التى تجعلنا نثق أكثر وأكثر من أن سينما مصرية جديدة تولد تحت أعيننا.. سينما جديدة تبدو ملامحها من خلال اتجاهات خطط السينما الجديدة.. من خلال أفلام الجيل الجديد من المخرجين المثقفين التى ولدت فى ظل أفلام القطاع العام.. أنه طريق إلى سينما لا تخضع لمنطق التجارة والى فيلم مصرى يعبر باللغة السينمائية ومن خلال وجهة نظر متقدمة عن الواقع المعاصر، وعن العالم الذى نعيش فيه.. ".
(سمير فريد ـ «العالم من عين الكاميرا» ـ ١٩٦٧)

رغم قتامة الصورة أحياناً، والإحساس بالمرارة فيما يدور من حولنا رغم التغيرات التى كانت تحاول أن تصب فى صالح الغالبية العظمى من شعب مصر بكل فئاته، كانت تلك بعض الصور ولم تكن الصورة كاملة، فهناك أيضاً صور أخرى حاولت السينما المصرية بثها عبر الإنتاج السينمائى لها، وربما كان فيلم «الحياة حلوة» من إخراج حلمى حليم إنتاج عام ١٩٦٦ عن قصة محمود فرج سيناريو وحوار إيهاب الأزهرى/ محمد مصطفى/ محمد عبد الجواد ومن تصوير كمال كريم، نموذج آخر مختلف فى أهدافه ومراميه، وسعيه نحو إيجاد فصيلة من الشباب ـ أو دفع مجموعة من الشباب ـ نحو ضرورة العمل والكفاح من أجل إيجاد طريق للعمل ومحاولة التوفيق فيه، ودفعه أن يكون هذا النموذج.. نموذجاً مشرفاً على البعض أن يحتذى به، وحافز شبابى لمشروعات أخرى على نفس المنوال أو طريق التفكير أوالتعبير عن روح هذه المجموعة التى أطلقها حلمى حليم والذى أوجد فيهم روحًا مغايرة، وقدرة على السعى نحوالنجاح وتحويل هذه الفيلا المهجورة إلى مشروع سياحى/ فندق على إحدى الشواطئ يضيف لهم قيمة على المستوى الاجتماعى/ العمل، والأدبى والمادى، وتحقيق الذات بشكل لافت فى الأداء وتفانى وإخلاص فى إدارة هذا المشروع الذى يعود بالنفع على المجموعة بعد نجاحه شيئاً فشيئاً، بل هى محاولة اعتراف بقيمة الأفكار الشبابية التى يمكن أن تتفجر من داخلهم وتطلق مشروعهم الإبداعى.

على نفس المنوال أو فى إطاره، كانت هناك أيضاً دعوة كى يشق الشباب طريقه فى الحياة معاً من أجل أن يكون المجتمع الأمثل، فماذا بعد محصلة التعليم والنزول إلى حقل العمل، إذن على الشباب السعى نحو المستقبل فى أفضل صورة، وتلك كانت ملامح نموذج آخر قدمه مدحت بكير فى فيلم " دعوة للحياة " عن قصته وسيناريو وحوار له إنتاج عام ١٩٧٣ وتصوير محسن نصر وهو صورة أخرى

ومختلفة نحو تقديم سيرة كفاح شاب وشابة في بداية حياتهما بعد أن ارتبطا معاً، وقررا مواجهة هذا المعترك المسمى الحياة بكل أعبائه وهمومه ومصاريفه ومعاناتهما الشديدة فى كيفية إدارة الحياة على المستوى الأسرى المنزلي، بما فيه من صعود وهبوط ومشكلات يومية، وأيضاً المثابرة فى تأكيد الذات ومواجهة أعباء وهموم الإرث الحياتى فى العمل، والتعامل مع إدارة فى إحدى الشركات.

" دعوة للحياة "فيلم يرسم أيضاً ـ الأمل فى المستقبل القادم، رغم كل الصعوبات لكنها المواجهة بالحياة، المواجهة من أجل البقاء من أجل الاستمرار ودفع الأمور إلى نصابها الحقيقى والأمل بما هو قادم.

• المراهقة الحب الأول:

لعبت السينما المصرية فى تقديم الشباب فى سنوات التحول من الطفولة إلى الشباب، قدمت عشرات الأفلام والحكايات عبر أفلام تحمل صياغات اجتماعية.. كوميدية.. عاطفية/ ميلودرامية.. غنائية، لكن حدود التماس كانت فى الغالب تمر بعيداًعن التناول الذى يستعذب الصنا ع، حيث كانت النصوص دائماً فى حاجة مباشرة إلى إخصائيين تربويين.. أو اجتماعيين وذلك يمكن أن تدمج المشكلات عبر النص السينمائى ليبقى مقبولاً ويخاطب الجميع على اختلاف مشاربهم، مع الحفاظ على الشكل أو الهيكل الاجتماعى لمضمون الأسرة فى إطار المجتمع، وردود أفعالها تجاهه خاصة فيما يسمى بالفواصل الزمانيه الهامة أونقط الصعود والهبوط التى ترسمها سياسات التحولات الاقتصادية/ السياسية، وماتعكسه على مشكلاته، وكانت تلك إحدى الموضوعات وإن أشرنا اليها وأخرى/ مدرستى الحسناء/ شباب فى العاصفة/ ولد وبنت والشيطان/ أبى فوق الشجرة/ أوهام الحب.. الخ نماذج أخرى حاولت السينما فيها خلق تزاوج بين ما يحدث فى الواقع وردود الأفعال السيكولوجية مما يحدث بعض الأثر فى المجال السينمائى والإنسانى، والتوجه إلى الشباب ـ من أصول اجتماعية مختلفة ـ شكلت فى النهاية تيار هام، فهناك ملايين الشباب العاطلين/ عمال.. فلاحين/ موظفين فى إطار هذا السوق الشبابى، قدم القطاع العام نماذج كثيرة منها فيلم محمود ذو الفقار " المراهقة الصغيرة "إنتاج عام ١٩٦٦ عن قصة وسيناريو إسماعيل القاضى ـ حوار محمد أبو يوسف وتصوير عبد العزيز فهمى، يقدم قضية السواد الأعظم من الشباب ألا وهى جزء من مرحلة المراهقة، وهذا السن الخطر، حيث جاوزته الأسرة ـ وعلى وجه الخصوص الأب ـ بين

استكمال تعليم ابنته أو بقائها فى المنزل أفضل له ولأسرته، وبين هذه الحيرة وردود أفعال الفتاة والجيران - هذا الزوج والزوجة - اللذان يسديان النصح للأب بضرورة استكمال البنت التعليم والحصول على شهادة فى ضوء متغيرات ومعطيات العصر، إلى جانب التعليم يخدمها كزوجة فى تربية وتنشئة أبنائها، أو المساهمة فى مشاركة الرجل بالعمل إلى جانبه، وهى الأطروحات التى كانت سائدة أثناء عمليات التحول فى ظل مجتمع الستينيات من القرن الماضى، وأنهما - الجيران - ضد سياسات الأب فى هذا الموقف.

إضافة إلى هذا كله أنه لديهما القدرة على اتخاذ موقف آخر بمساعدة الأب فى الحفاظ على هذه الابنه وسنها الخطر الذى يرسم صورة مختلفة للآباء تجاه الأبناء، ألا وهى قدرتهما على تبنى الابنه مرحليا وأن تكون أحد أفراد تلك الأسرة الجديدة التى تتعرض لبعض المواقف التى كادت تعصف بها نتيجة هذا الحنان والعطف الأبوى الزائد، والتى وجدته الابنة نوعاً من الحب المفقود فى الجانب الآخر من أسرتها.

بينما قدم بركات " ليلة الزفاف " عن قصة توفيق الحكيم، سيناريو وحواريوسف عيسى وتصوى..ر كمال كريم فى فيلم إنتاج عام ١٩٦٦، وصورة أخرى من أحلام المراهقة اللحظية، حيث الأحكام هوائية، غير مدروسة.. مبنية على علاقات صيفية وقتية، يرسم من خلالها تجربة كثير من الشباب - فتيان وفتيات - صادفتهم مشكلات الحب الأول وفتى الأحلام والصور الوردية.. الجميلة/ الحالمة، البعيدة كل البعد عن صعوبات الحياة ومشكلاتها الجميلة/ اللذيذة، وإمكانية المصابرة فى حلها، والاستمتا ع بكل الأحلام لايحقق أحلامه الا فى الخيال فقط، وأن الحقيقة أن الارتباط الأسرى خلاف تلك اللحظات العبثية، حيث ترى الأم أن الارتباط لابد أن يتم من خلال رجل بمعنى الكلمة " راجل " يستطيع تحمل المعنى الكبير والهام فى حياتنا - ألا وهو بناء أسرة، حيث الالتزام.. والبعد عن الاستهتار، وعلى مضض ترتبط الابنة بطبيب، وتشرح له حكايات الحب الأول، الذى يجد أن حرية الاختيار من المسائل الهامة فى الرابط الزوجى، و يقررا الانفصال بعد وقت، لكنها - الزوجة - تكتشف وهم هذا الحبيب الأول.. وأن هذا الشاب الذى زين حياتها باللون الوردى، ماهو الا مخادع كبير - لا أمل فيه أو الارتباط به سوى البحث عن إقناع الذات دون الارتباط بأخلاقيات الشكل الاجتماعى، وتجد فى الزوج - التى اتفقت معه على الانفصال - مشاعر حب وحنان بالغ إلى جانب نبل أخلاقه لتستمر الحياة فى إطارها الصحيح.

• مشكلة الاغتراب والتلاقى:

لأن السينما صارت هى المعبر الحقيقى للعودة إلى الماضى، ومحاولة إحياء هذه الأزمنه البعيدة عن طريق دراسة الوثائق الفيلمية التى تعد جزء من ثقافة هذا المجتمع ومؤثر فى سلوكيات أفراده، وجزء من الوظيفة الاجتماعية فى لحظة تاريخية ما، ولم تعد تسليه أو تمضية أوقات فرا غ فقط، بل شكلت مجموعة من القيم التى عبرت عنها ومحاولة تحليل الأنماط والسلوكيات وموقف شباب هذا المجتمع بالمحيط الذى يتحرك فيه ويتحرك من حولها، خاصة ما يدور حول القيم والأفكار السائدة أو الأحاسيس غير المتكافئة والتبعية.. ومحاولة التمرد، وخلق روح أو حياة أخرى مختلفة أو البحث عن الأحلام الممكنة أو الهرب، وهذا القطاع من حياتنا الشبابية لم ينفصل عن التغيرات التى كانت تحدث فى عالمنا ـ أوروبياً وأمريكياً ـ رغم أن وسائل الاتصال لم تكن بهذه السرعة والحجم من المعرفة ـ صوت وصورة ـ وإن تباينت فى النهاية الأشكال ولكنها كانت مثل الأوانى المستطرقة، وأن ظهرت هنا أو هناك، كان لها مكان فى بلادنا ولو حتى من خلال شريحة فى البداية كانت غير مؤثرة، لكن الأفكار سرعان ما كانت هى الظاهرة والمحرك فى كل الاتجاهات.

إذ لا يمكن فى هذا المضمار عدم الإشارة من قريب أو بعيد إلى الجماعات الشبابية التى ظهرت فى إنجلترا ـ البيتلز ـ أو أمريكا ـ الهيبز ـ أو ثورة الشباب فى فرنسا ديجول عام ١٩٦٨، ويمكن الإشارة هنا إلى أن هذه الظواهر جاءت معها ظواهر أخرى سينمائية (ربما أشرنا اليها من قبل.. السينما الحره فى بريطانيا ـ السينما السرية فى أمريكا ـ الموجه الجديدة فى فرنسا ـ إلى جانب بلدان أخرى).

عن قصة وسيناريو وحوار صبحى شفيق ومن تصوير رمسيس مرزوق قدم فيلم "التلاقى" عام ١٩٧٧، حيث يطرح التساؤل الحياتى بعد متغيرات كثيرة صادفت شباب مجتمع الستينيات وأوائل السبعينيات على مستوى المضامين الاجتماعية والسياسية والطفرات الاقتصادية. ماذا نحن فاعلون عندما نتخرج من الجامعة؟! هل كان التعليم هو الغرض والمنتهى أو العمل وأين؟ كيف سوف نجد أنفسنا على أعتاب أول الطريق؟!، وكيف نحمى مجتمعنا؟ وكيف له الضمان فى حمايتنا بعد هذه السنون؟! وهل هو مجتمع حاضن أم مجتمع طارد ! !؟ و هل له أن يحتوى مشكلات شبابه؟ أم أن الاغتراب هو إحدى السمات القادمة داخل هذا المجتمع والهروب منه لعدم قدرتنا على التأقلم معه؟ وهل يمكن الثقة فيه رغم هذا الكم الهائل من القضايا والهموم التى تلاحقه؟ وماهو الدور المنوط لهذا الشباب فى القضايا السياسية

لبلاده؟، وهل هو معها أم هناك نقاط خلاف؟ و كيف يمكن مواجهة هذه البيروقراطية الإدارية وتلك الثغرات التى ينفذ منها المختلسون داخل الأنظمة المختلفة أم أن الصدام مع كل هؤلاء يجعل لا أمل فى الحياة داخل هذا المجتمع، وأن التلاقى من المسائل المستحيلة فى إطار هذه الصورة القاتمة والقريبة من حال وشكل آخر من تحولاتنا، وربما كان التلاقى الذى لم يأخذ حقه فى حينه من التقييم الصحيح نبأنا بما وصلنا اليه حالياً بل هو إشارة تحذيرية هامة فى هذا الزمن البعيد، والذى فعلا هرب منه الكثير من أبنائه فى رحلة البحث عن الحياة وقيمتها فى بلدان العالم المختلفة ليعودوا ويشكلوا المجتمع المصرى فى الألفية الثانية بكل مفرداتها الإيجابية والسلبية، بما فيها من مناخات التطرف والطبقية والرأسمالية التى لا هى اشتراكية أو وطنية أو استعمارية ! وهذا التفاوت بين أبناء وطوائف الشعب فى هيكله وسواده الأعظم!

بينما وجد خليل شوقى فى سيناريو على الزرقانى وحوار وفيه خيرى شكل آخر من أشكال التمرد والرفض و" جنون الشباب " فيلم من تصوير ضياء المهدى عام ١٩٨٠، وحياة أسرية ضربت فى الصميم، وأثرت على مفردات قيامها، وصار الانفصال الأسرى لمعاناة وسلوكيات اجتماعية هو الطريق الأمثل فى حل المشكلة على المستوى الأبوى، لكنها كانت ـ أو دائماً ما تكون ـ بداية مشكلة على مستوى الأبناء، فالانفصال اعترى أيضا مجتمع الشباب نتيجة بديهية ومنطقية لتلك المعاملة السيئة للأباء الذى انبرى كل منهم فى الكيل للآخر، ولامكان للتواجد الدافئ أو الهادئ أو الحضن الذى يلملم الصغار، بل الهرب، الهرب من كل شيء يمكن أن يمثل قيد على حياة هؤلاء الشباب. حتى لو كان الثمن حياتهم، فمن كانت حياتهم واهية لا يعنيه سوى نفسه، وبالتالى سقط هؤلاء الشباب فى حياة اللهو والمجون والرقص، وسقط معهم كل شيء وأى شيء يحمل قيم نبيلة، فالجانب الهام فى شكل الحياة الجديدة الهرب من المسئولية، وعدم تحملها على أى صورة من الصور.

هى إذن صور عن قرب من وثائق اجتماعية موجودة رصدت شكل ورتم الحياة وسط قطاع هام من شبابنا وأجيال جاءت السينما وسلطت بعض الضوء على همومها ومشكلاتها وكانت مرآه عاكسة لهذه الهموم وتلك القضايا ـ رغم إيماننا بضعف ما قدم فى خطة الإنتاج لهذا القطاع من حياتنا الاجتماعية، ألا وهو الشباب الذى من المفروض أنه ركيزة المستقبل وصاحب الدور الأهم فى البناء والتغيير. لكنه لم يحظى بالاهتمام الواعى، وبالقدر الكافى الذى يمكن من خلال رسم صورة أخرى

مغيرة لشكل المجتمع المأمول، والبحث فى مناخات ثقافية/ سياسية مع تحولات اجتماعية حقيقية بدأت تظهر على روح شباب هذا المجتمع التى تراوحت مابين البعث من جديد ومحاولة حماية كل المكتسبات الجديدة التى صاحبت التحولات.. لكن هيهات فقد أتت الصورة على النحو السابق عرضه ولتبقى هذه الصورة التى تركت كوثيقة اجتماعية شاهدة على المحاولة حتى ولو لم تكن كاملة.

الباب الثالث:

قضايا المجتمع المدنى

كانت التحولات التى اعترت المجتمع المدنى لم تظهر بين يوم وليلة، حقيقة كافة البدايات.. تحديد الملكية الزراعية. وتوزيع الأراضى على الفلاحين، وماعقب ذلك من تراكمات لقرارات سياسية على المستوى الاجتماعى والإنسانى والدخول فى مرحلة التأميم وما أعقب ذلك من تمصير وصولا إلى صفقة السلاح.. إلى مؤتمر باندونج.. وتشكيل دول عدم الانحياز.. فمعارك التحرر والاستقلال فى محيطنا العربى والأفريقى والعالم الثالث إلى القرارات الاشتراكية فى أوائل الستينيات من القرن الماضى.. وتأسيس تحالف قوى الشعب العاملة (عمال وفلاحين ورأسمالية وطنية ومثقفين).

نقول أنها استغرقت سنوات طويلة، وربما كانت الملامح الشخصية الخارجية للإنسان المصرى خير دليل ظاهرى فى دراسة الوثائق الفيلمية - «جريدة مصر» الناطقة التى كان يديرها المصور حسن مراد - وأيضاً خير شاهد على ذلك، ولنا أن ننظر كيف حدث أو طرأ ذلك على الشكل العام للشعب المصرى، الذى كان قوامه الفلاحين ذوى الجلاليب الزرقاء الذين خرجوا فى الخمسينيات يستقبلون الرئيس جمال عبد الناصر وضيفه الإمبراطور هيلا سيلاسى فى زيارة له إلى القناطر الخيرية، وكيف أيضا خرجت هذه الجماهير بعد سنوات عشر، عقب نكسة يونيو ١٩٦٧ تطالب بعودة الرئيس جمال عبد الناصر بعد خطاب تنحيه عن دورة فى قيادة

الدولة لمسئوليته عما حدث، وكان اللباس له شكل آخر ومختلف بنطلون وقميص للأغلبية من الجماهير.

إذن المجتمع المدنى حدث له نوعا من التغيرات على مستويات عديدة، قد يكون الشكل الخارجى جزء منها، لكنه أيضاً شارك فى التعليم ووصول الثقافة اليه عبر الكتاب.. والمسرح والسينما.. الخ، وبدا أن هناك وعياً سياسياً بطبيعة المرحلة، وصارت هناك مصالح اجتماعية مستجدة يخضع لها الجميع دون تميز، وحدث تغيراً جذرياً فى العلاقات بداية من الملكية للدولة إلى المشاركة فى العملية الإنتاجية، وصولا إلى ملكية الشعب العامل لأدواته والتخلص وتصفية بقايا الإقطاع والقضاء على المصالح الاستعمارية والاحتكارات الأجنبية وسيطرت رأس المال على الحكم.

كل شىء بدا أنه يتحرك فى اتجاه فلسفة رفاهية الشعب، وبالتالى قرر الدستور حماية ودعم ملكية الشعب باعتبارها أساس للنظام الاشتراكى وقوة الوطن ووحدته، مدعمة ذلك بمشاعر فياضة تجاه فكر وطنى عام واستقلال وطنى محسوس يشعر به كل فرد فى الوطن، وإيجاد ما يمكن أن نسميه بمحاولة وجود العدل الاجتماعى أو تأميم الصراع الاجتماعى أو إيجاد توازن اجتماعى كل تلك الأمور خلقت مواطناً جديداً، قابل ما يصدر من قرارات سيادته وأيضاً للتشكيل والتفاعل مع كل المعطيات الجديدة وصار له من المشكلات والهموم المختلفة باختلاف الزمان، وتغيرت الصور التى كانت تقدم فى أفلام الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضى وحتى منتصف ستينياته.

تنقلت سينما القطاع العام تحاول أن ترصد ظواهر اجتماعية مصاحبة لتلك التحولات الناشئة فى إطار المفاهيم التجارية للسينما من حيث كونها تجارة وفن وصناعة. وفى النهاية مشروع فكرى قد يتقدم من وراء هذه الوثيقة الفيلمية تلك أو ذاك. لكن الظاهر أنه كان هناك محاولات فى طرح هذه الهموم أى كانت عبر أشكال درامية مختلفة من هؤلاء العاطلين بالوراثة.. إلى أزمة منتصف العمر عند البعض منا.. وصولا إلى هموم البورجوازية الصغيرة ومشكلاتها.. نزولا إلى المرأة فى العمل وقيادتها للرجل.. أو محاولات طرق العمل فى مناطق نائية..أو حجم العادات والتقاليد فى مواجهة العلم، مع الوصول إلى أزمة المهمشين فى ظل مفردات مجتمع متحول وجديد ومتغير.. إلى جانب طرح مشكلات وأزمة المثقف وحرية الاختيار وفلسفة الإيمان والغيبيات وهى مسائل فى تقديرنا لم تطرحها سينما القطاع العام الخاص فى نفس السنوات التى واكبت إنتاج القطاع العام.

ليبقى السؤال الهام كيف عالجت هذه السينما أزمة المجتمع المدنى فى تلك السنوات من منتصف الستينيات وحتى أوائل السبعينيات؟ !وهل كان هناك الجديد كى يقدم ويختلف عن السائد؟ أو كانت فى النهاية سينما استهلاكية كما يقال عن سينما الترفيه والتسلية؟!

• عاطل بالوارثة فى مجتمع التغيرات:

ربما كان هذا العمل الذى كثيراً ما يمر أمامنا سنوياً فى مناسبات وطنية، أحد الأعمال الشاهدة على زمن ثورى مر على مصر، زمن تندر فيه العامة على هؤلاء الباشوات والبرنسات بقايا العهد البائد، دون فذلكة ودون إسهاب وشرح عن معنى حياتنا بعد سنوات عشر من هذه الثورة المباركة - يوليو ١٩٥٢ - يأتى محمود ذو الفقار ليحول قصة توفيق الحكيم عبر سيناريو وحوار يوسف جوهر فى فيلم «الأيدى الناعمة» المنتج عام ١٩٦٣ - ليقول كلمته حول هذا النوع البشرى الذى لايزال يعيش بعقلية الماضى البعيد فى قصره المنيف، بعيداً عن حتى بناته التى وافقت إحداهن على الارتباط بميكانيكى فلاح من الشعب كما يقول فى أحاديثه، وهو غير مدرك كم كانت هذه الطبقة الجديدة الناشئة هى روح وقوام الطبقة التى وقفت عليها وأسندت اليها ثورة يوليو الكثير من الإنجازات، وكيف أنه لا سبيل له سوى الاندماج داخل هذا المجتمع الجديد، وأن يصبح عضوا عاملا فيه حتى يستطيع التواصل مع أفراده وعودة بناته إلى أحضانه، محمود ذو الفقار يقدم السهل الممتنع ويتكلم فى السياسة والتحولات الاقتصادية وظهور الطبقة الوسطى ورسوخها بدون أن يقدم خطابا سياسيا جافًا، لكنه يرصد عبر سيناريو يوسف جوهر هذا المناخ الذى كان سائداً فى مصر بعضا من الوقت، وعشنا وتعايشنا لحظات مكثفة فى دراما الموقف الكوميدى الراقية، دون ابتذال أو شماته، لكن عبر منظومة سينمائية شديدة القبول والمشاهدة طوال تلك السنوات الطوال.

• أزمة منتصف العمر:

لا أحد يهتم بهذا القطاع من البشر الذى وجد نفسه فى نهاية/ بداية العمر، وحيداً، لا أحد يقف حوله، يحاول أن يجد طريقاً لنفسه كى يعد توازنه وقدراته على أن يكون إنسانًا قادراً ومستمراً فى الحياة، لما لا، فهو فى النهاية إنسان لديه من المشاعر والأحاسيس والرغبات ما تفرضه عليه، والنكتة كيف تكون البداية لمن تخطى حاجز سن الخمسين وعلى عتبات العقد السادس.

ولأنها أزمة هؤلاء الرجال/ المتصابين، يقدم سيف الدين شوكت موضوعاً كتب له السيناريو محمود أبو يوسف عام ١٩٦٤ يحمل اسم " «المراهقان» ولما لا، ففى هذا السن يجد بعض الرجال أنفسهم فى الهروب إلى العمل، لكن العمل لا يكفى للهروب بداخله، فهناك من يطارده بينه وبين نفسه ألا وهو الزمن الذى يدفعه إلى نهاية يبقى فيه الواحد الوحيد، وعليه لابد من الهروب من الشكل الخارجى/ المظهر الذى يعطى صورة العمر، يحاول الارتحال عبر تغيير الملامح، وتصغير الشكل كى يبقى فى دائرة الضوء والرغبة فى التواجد. والارتباط بمن هى أصغر منه سناً، والاندماج فى حياة أخرى مغايرة وصولا إلى حدود الرغبة فى العيش فى مستوى عمرى/ سنى بعيداً عن إيقاعات وشكل حياته، خاصة عندما يجد نفسه أنه ارتبط أو حاول الارتباط بفتاة فى سن ابنته - معالجة حاولت إبراز هذه الظاهره فى حياتنا الاجتماعية وطرحها ومناقشة بعض جوانبها تصويبا لهذا القطاع من الرجال المهمشين فى حياتنا العصريه.

فى الوقت الذى يجد فيه الأب الذى ماتت زوجته وأصبح وحيداً وعليه أعباء تجهيز أولاده وتزويجهم، ليصبحوا هم الآخرين فى حالة انشغال عنه وارتباط بالمستقبل القادم، ولايجد من يؤنس عالمه من الوحدة والفراغ، لكنه عندما يجدها - وهى الأرملة التى تعانى نفس الظروف تقريباً - ينقلب الأولاد على الأب، وتبدأ حساسية خاصة تجاهه، وتجاه الحاجة إلى عدم التفريط فيه، فحب التملك هو الحافز فى فرض الحصار حول الأب، رغم أن لكل منهم عيشه الخاص .

رغم أن الموضوع يدور فى وسط بورجوازى.. وحياة مرهفة، فيلا.. وسيارات.. ووسط اجتماعى غير شعبى، الا أن أحمد بدرخان وجد فى نص عبدالحميد جوده السحار ومن خلال حوار كتبه محمد عفيفى عام ١٩٦٧ فى فيلم «النصف الآخر» نموذجًا قريبًا منه استطاع أن يطرح فيه مشكلة شريحة/ طبقة تعيش بيننا، فرض أولادها الحصار حول والدهم كى لايرتبط. فرفض زواجه من جديد يمثل صراع بين الأب والأبناء فى لحظات لايرى فيها الأبناء سوى المشهد الحياتى الخاص بهم، ويتناسوا المشاعر الإنسانية والاحتياج الحقيقى لهذا الرجل الذى أتمَّ رسالته. ليطرح قضية هل يستطيع الإسان أن يعيش دون نصفه الآخر؟ !، وربما لم يحالف التوفيق بدرخان فيما طرحه، حيث كانت ماتمثله تلك الشريحة فى مجتمعنا، لايتعدى مناقشة مجتمع النصف فى المائه. ".. إن هناك نصف آخر من الحياة يجب أن تتناوله أفلامنا، وهو فى الحقيقة ليس نصف الحياة، ولكنه كل الحياة؟ وأعنى به الشعب

المصرى بعيداً عن فيلات الهرم.. ".

(«سمير فريد/«العالم من عين الكاميرا» ١٩٦٧)

عموما هى أفلام حاولت التماس مع إحدى المشكلات التى كانت موجودة فى المجتمع المصرى فى تلك الفترة الهامة من حياتنا الاجتماعية.

• هموم البورجوازية الصغيرة والطبقه المتوسطة:

لحظات القلق والتوتر والحياة المترفة، والتدثر بالعز والجاه، وانشغال البال بما هو مجدد للحياة ومختلف، والبعد عن الحياة الروتينية اليومية، والشك والريبة فى يوم جديد ومختلف، والبحث عنه، كانت بعض سمات سينما البحث عن كيفية إيجاد مكان تحت شمس الحقيقة اليومية، ألا وهى مواجهة النفس والسعى حثيثًا نحو تحقيق الذات والتفرد، أو البعد عن الأوهام والتركز فى حيثيات المناخ الذى يغلف هذه العقول المحيطة بعالم وهمى صنعه خيال مريض، وعدم قدرة على التكيف، وإيجاد بدائل بخلاف تلك القوالب التى أوجدت شخصية مثل شخصية " حلمى " فى دوائر لانهائية بحثا عن الخلاص لشخصه وشخصيته الضعيفة منذ بدايات النشأة والتربية، وحتى اختيار الزوجة والمنزل وأثاثه، دون أى أعتبار لرأى خاص به، أو مجرد استشارة حتى لو كانت كاذبة، فحياته رسمت معالم طريقها عن طريق سيطرة وحيدة، الا وهى سيطرة الأب وتأثيره على مكونات الشخصية، ولاخيار له.

لكنه فجأة ينتفض محاولا تحرير ذاته من تلك العبودية الأبوية، وذلك بعد وفاة والده، فيلجأ إلى عالم آخر أشد قسوة وظلام و سـيطرة واستعباد للروح، هذا العالم هـو عالم جارتـه (نانى) الشابة الرقيقة التى تحاول هى الأخرى الخروج من كابوس أشد وطأة، وتدميرا للإنسان وقواه الحياتية، فهى وجدت نفسها بديلا وزوجة رجل أختها التى ماتت والرباط تربية الابنة الوحيدة التى لاتهم هذا الأب الزوج، قدر اهتمامه بالتهام هذه الأنثى الطامع فيها زمنًا طويلاً، ولا تنتهى رحلة البورجوازى الصغير عند عبثية عالم (نانى)، بل يذهب إلى عالم آخر.. الخارجى شديد التحضر والتحرر وإدعاء الثقافة، فهو يرتحل مع فاطمة المحامية التى طلقت زوجها، لكنه عند التماس معها فهى لاتقل عنه رجعية وتقاليدا بالية.

و لا يجد هذا البورجوازى الصغير سوى العودة إلى عالمه المحدد سلفاً.. إلى زوجته، حيث أنه لايستطيع أن يتجاوز " المستحيل " المرصود داخله عقلا ووجدانا وليس لديه المقدرة على الانفلات من أقداره المرسومة والتى ارتضى بها «المستحيل»



لقطة من فيلم «المستحيل» إخراج: حسين كمال ١٩٦٥

إخراج حسين كمال عن قصة مصطفى محمود وسيناريو " مصطفى محمود ويوسف فرنسيس " إنتاج عام ١٩٦٥.

اذا كان هذا العالم وأبجدياته هو الخلاص منه ومحاولة تكوين شكل آخر للحياة يستطيع النفاذ منها، لكن الحقيقة التى وجدناها هى العودة إلى الشرنقة حيث لم يعد يفيد التجول بحثاً عن الذات فهى محفوظة طبقاً للتقاليد والأعراف والموروث الاجتماعى، على أن هناك حكايات أخرى حاولت تحرير نفسها من أشياء كثيرة على المستوى الاجتماعى، رغبة فى إدراك شكل أو مناخ حياة مختلفة، فهم مجموعة من البشر وليس قطيع من الغنم، تبحث عن مكان لها تحت سماء تلك الحياة المرسومة داخل جدران الوطن، ولما لا، هل لأننا فقراء وفى حاجة وعوز، وبالتالى لا يسمح لنا بمكان..فى أى مكان حتى ولو كانت رحلة ترفيهية أو أجازة صيف تحلم بها أسر كثيرة من أجل تغيير شكل حياتها، أو النمط الاجتماعى الذى يغلفها، أو بحثاً عن عريس للبنت الكبرى وسط هذا العالم المغلق من حولها.

وشأن أسر مصرية كثيرة فى ربوع الوطن، تبقى مشكلات الصيف والمصيف ومشكلاته نقطة هامة فى حياتها، كيفية تدبير الموارد المالية لقضاء صيف فى نقطة مطلة على الهواء والماء والسماء المفتوحة، بعيداً عن حياة كئيبة روتينية ودوامات

حياتية عبثية لانهائية ؟، إذن السؤال الأول الاقتصادى/ المالى الذى يجب أن يكون هو نقطة البداية الحقيقة، فحلم قضاء وقت طيب وجميل وذكريات تبقى وسط ركام حياة مرهقة همومها أكثر بكثير من نقاط الراحة فيها، هى حمل رب الأسرة الذى ربما جعلته الهموم/ الحياة اليوسية.. أشد بخلا فى محاولة منه للوصول إلى الأمان، من العوز والفقر والحاجة.

وسط هذا تقرر مجموعة من الزملاء فى إحدى الشركات قضاء " أجازة صيف " فى رأس البر، هنا يرصد سعد عرفه عبر سيناريو وحوار له مع محمد أبويوسف ١٩٦٧، مجموعة من المتغيرات الناشئة فى هذه الطبقة الوسطى التى كان لديها بصيص من الأمل فى أن تجد نفسها بعيداً عن حكايات أخرى، ولتقع فريسة لعملية نصب قاضية، لكنه يجد أن الطبيعة الفرحة التى يمكن أن تغمر المتفرج من حيث السعادة والانشراح هى الأقرب إلى المزاج العـام، لتعتدل كل القوالب التى اهتزت عبر مواجهة النفس فى هذه الرحلة أو أجازة صيف، لكنه قدمها بشكل آخر مختلف من خلال واقع وهموم مجموعة مغايرة، هى السواد الأعظم، هى الطبقة الكادحة الوسطى.

- **فلسفة الإيمان:**

الغيبيات.. العلم.. كيف تجد الواقع الراهن؟ هل هناك جدوى فى العوالم الثلاثة المطروحة؟ هل حقق عليش أو إسماعيل والبلطجى حياتهم وقدموا من ذاتهم للإنسانية الكثير؟ أو أنهم جاءوا وذهبوا ووقعوا فى فخ الحساب القدرى والإلهى لأنهم خلطوا الخير بالشر ولم يفلحوا فى إيجاد مخرج للبشرية التى تعاملوا معها كى تهديهم إلى سواء السبيل، أم أن هناك نوعاً من الالتباس الفكرى لهذه الشخصيات التى وجدت داخل نصوص سينمائية - كيان من دم ولحم - يمكن أن نلتمس تركيبة لها ولآخرين ننتظر منهم الكثير وهم غير موجودين.

من عليش..أمام زاوية، هذا الرجل الطيب ذو البركات الذى يجده أهل الناحية قدتوفى، فيدفن فى زاويته وتتبارك به النسوة قبل الرجال، ويحتفى به أنفار البلد من الأعيان ورجالات السلطة، لكنه يجد نفسه - عند الحساب ومراجعة ميزانه - لاهو مقبول فى جناته أو مرسل إلى ناره، وعليه العودة مرة ثانية كى يكمل دورة حياته، وتكون أولى المصائب إنكار أهل الناحية أنه على قيد الحياة، فهناك من استفاد بموته أو ماخلفه من بركات !!فى القاهرة يتحول الخير الذى هو فيه إلى طريق الغواية بعد أن كان رجل الكرامات، يرعى ويسلك مسلكاً شريراً فى الاتجار بالمخدرات إلى أن

يتعرف إلى فتاة مدرسة فى الطريق تسكن أحد الأحياء الشعبيه التى تعيده إلى صوابه، ويقرر العودة إلى موطنه لإيضاح الحقيقة لأهله، لكنه يموت هناك ويصعد إلى السماء مرة أخرى ليبقى التساؤل إلى أين؟ هذا نموذج قدمته سينما القطاع العام فى فيلم " طريد الفردوس " من إخراج فطين عبد الوهاب عن قصة توفيق الحكيم وسيناريو على الزرقانى ومحمد مصطفى سامى وحوار بكر الشرقاوى ومحمد أبو سيف وتوفيق الحكيم إنتاج عام ١٩٦٥، وهو فيلم مختلف عن كل أعمال فطين عبد الوهاب التى تجنح ناحية الكوميديا الاجتماعية بشكل عام وحياة المرأة المصرية بشكل خاص، وإن تخللها سلسلة مع النجم إسماعيل يس.

تقف الأم تستنجد بتلك الأيام الخوالى.. الأيام الحلوة التى تركنا وتركها وركب البحر ولم يعد ".. أيامنا الحلوة راحت.. ياترى أنت فين ياسيد.. " بينما يقف الابن على البحر يناديه فى أن يكون مرفأ لهم يعطيهم الحكمة ويرشدهم إلى الصواب فى مواجهة تحولات على المستوى الإنسانى فى مجتمع يرتزق من البحر، ووسط عالم الصيادين تدور الأحداث، ومناقشات حول الجد الكبير حول الحاضر والماضى والقادم فى المستقبل، هل هو ضد التخلف أو مع التقدم؟ أم أنه ضد هذا التقدم الآتى كغول سوف يكتسح كل ما أمامه مالم يحدث مواكبة لهذا التطور البالغ والسريع، وماذا يفيد النصح من الغائب غير الموجود رغم حكمته وأن جميع الجموع التى تعيش فى هذه المنطقة عليها آن تعيد حساباتها وتوازنها وأن تفكر فى مصالحها، " السيد البلطى " فى عالم بعيد عنا وعلينا اتخاذ القرار، فقد بعث بداخلنا حكمته ورؤيته وترك علينا استكمال المسيرة، علينا تحقيق هذا المستقبل فى المثابرة والتضامن بين أفراد العائلة الواحدة حتى يمكن التصدى والمواجة بشكل أفضل وأرقى وقوة والاستفادة بالعلم والتقدم.

حقيقة الأمر أن فيلم " السيد البلطى " من إخراج توفيق صالح (قصة وحوار صالح مرسى وسيناريو توفيق صالح من إنتاجات عام ١٩٦٩) حمل الكثير من التساؤلات، وأن هناك بعض الأشياء الغامضة وأخرى غير مطروحة لكن وسط هذه التجربة محاولة إيجاد نبوءة للمستقبل القريب القادم، والإحساس بأن الراعى والملهم والجامع والحاضن لهذه الناحية لن يكون موجوداً وعلينا أن نكيف حالنا تجاه ما يحدث فى مجتمعنا وعبر المستقبل نخطه معاً ضد قوى كثيرة منها الصغيرة وأخرى رجعية إلى جانب الاحتكارية، لكن فى كل الأحوال الحاضر يفرض علينا ضرورة التغيير وهو قادم وحتمى، مع هذا التقدم الكبير.

اما د.إسماعيل، ابن حى السيدة زينب صاحبة البركات، خاصة زيت قناديلها المبروكة، التى تشفى من يلجأ اليها، أم العواجز، بنت طاهرة من أهل البيت من أولياء الله الصالحين، يذهب يتسلح بالعلم، ليعود طبيبا للعيون، وفى نفس الحى عليه أن يواجه أهله وناسه، بكل مايملكون من عادات وتقاليد، وميراث طويل من البركات، بين الحداثة المادية والإيمان

لقطة من فيلم «قنديل أم هاشم» إخراج: كمال عطية ١٩٦٨

بما هو مكتوب ولامهرب منه يجد إسماعيل أنه هو الذى اختلف، بينما الأهل كما هم، هو تسلح بالعلم والصدام قادم لا محالة، وعلى قدر الابتهاج الذى صاحب عودته بقيت محاولة الهرب من علمانيته غير الشافية، لينتبه.. أنه لا يصلح لمجتمعه علم دون الإيمان بالمعتقدات، لايمكن انتشال الأهل من هذه البراثن المستحكمة فى داخلنا أجيال وراء أجيال، لكن علينا أن نعيد الاتزان بداخلهم دفعة دفعة حتى يصل إلى الناس من خلال علمه والإيمان والأمان والشفاء دون المداواة بزيت قناديل البركة، وأنه لا يكون هناك مخرج آمن من هذا المأذق الحياتى.

" قنديل أم هاشم " من إخراج كمال عطيه عام ١٩٦٨ ـ قصة يحيى حقى، سيناريو فضل موسى/ عادل عبد العظيم، حوار صبرى موسى.

• المرأة والعمل:

من المكاسب الكبيرة التى أحدثتها ثورة يوليو عام ١٩٥٢ فى المجتمع المصرى، خروج المرأة إلى حقل العمل والمشاركة للرجل فى بناء وقيادة المجتمع، وربما كانت الستينيات من القرن الماضى هى المعبر الحقيقى عن المرأة وتواجدها، والدفاع عنها

وعن حقوقها كمرأة عاملة لها من الحقوق وعليها من الواجبات، بل وصلت إلى أرقى المناصب عندما تم تعيينها أول وزيرة ـ السيدة/ حكمت أبو زيد ـ بل دافع عنها وعن حقها فى الترقى إلى أعلى المناصب.

عن قصة لعبد الحميد جوده السحار، وسيناريو وحوار لسعد الدين وهبه قدم فطين عبد الوهاب أحد أفضل الأفلام فى سجله الإخراجى على مدار حياته الفنية " مراتـى مدير عام "، وهى أحد النماذج الهامة التى كثيرا ما يقدمها، حيث تدور حول المرأة ودورها الريادى والقيمة والمتغيرات الاجتماعية التى تتحول بداخلها فى إطار الجو العام الذى تعيشه، والسؤال ماذا يحدث لو وجدت يوماً زوجتك مديراً عاماً فى عملك؟ !هذا لم يكن بالأمر الهين فى عالم الستينيات وتحولاته وجنوح النظام لأى هذه التركيبة الإدارية ـ التى كانت ـ جديدة فى عالمنا الشرقى المحافظ ـ لكنه من خلال هذا النص وسيناريو وحوار سعد الدين وهبه يكثف الحياة اليومية داخل أحد الدواوين الحكومية وكيفية استقبال هذا التعيين والتعرض لها على المستوى السلوكى الشخصى وتلك الكتيبة من العاملين والنماذج المتباينة من أقصاها إلى أقصاها، وكيف يجد هؤلاء العاملون المستوى الجدى فى التوجيه والرعاية وسرعة حجم الإنجاز للمطلوب من هذه المصلحة عندما تغادر لأسباب شخصية، ويشعر الجميع أنه فقد قيمة حقيقية على المستوى الإنسانى والعملى رغم أن الرباط فيما بينهم رباط عمل، ".. أول كوميديا يكتبها " سعد الدين وهبه " للسينما، حيث بدت موهبته غير العادية فى الإبداع الكوميدى، وقدم أحد أهم كلاسيكيات الكوميديا فى السينما المصرية، ولاشك أن نجاح هذا الفيلم يعود إلى أسلوب فطين عبد الوهاب أبرع مخرجى الكوميديا فى تاريخ السينما المصرية.. (سمير فريد/ «أدباء مصر والسينما»/ مكتبة الأسرة ١٩٩٩)

*** المهمشين فى مجتمع التحولات:**

لم تعرف السينما المصرية هؤلاء المهمشين بشكل أساسى ورئيسى وطرح مشكلاتهم وهمومهم أو الرقعة التى يتحركون فيها ومن خلالها، وعلاقتهم بالبنى الأخرى فى المجتمع، أو حزمة الوسائط والمستغلين أو فيما يفكرون مما يطرح من هواجس خاصة تجنح ناحية الشك والغيرة.

لكن السينما المصرية عرفت الأبطال الشعبيين منذ إطلالة " العزيمة " عام ١٩٣٩ لكمال سليم، فكانت النماذج الشعبية هى إحدى السمات التى حاولت السينما



لقطة من فيلم «مراتى مدير عام» إخراج: فطين عبد الوهاب ١٩٦٦

المصرية أن تخلق لها نماذج قريبة الشبه منها يسعى أولاد البلد نحو مشاهدتها، وفى أفضل أحوالها كانت سينما حسين فوزى وعباس كامل لما تحتويه من نماذج جماهيرية بسيطة/ عفوية/ تلقائية.. قريبة إلى النفس بها من المباهج الكثيرة، والأمل فى الغد قادم مع جوانب كثيرة من التسلية عبر الأغنية والرقصة والنكات والقوالب الشعبية لأبناء البلد، وفى هذا المجال أيضا لا يغمط حق حسن الإمام فى تقديم نماذجه الخاصة والتى وجدت قبولاً فيما قدمه ميلودرامياً تلعب الصدفة فيه قمة الموضوع الذى يجيد صياغته.

لكن سينما القطاع العام كيف فكرت أيضا فى هذا القطاع وهذه النماذج هل جاءت شديدة الشبه من إحدى تلك القوالب التراثية فى السينما المصرية؟

ملايين من البشر فى حالة جذب وشد بين الذهاب إلى العاصمة بحثاً عن مصدر رزق والاستقرار وبناء شكل حياتى جديد ومختلف أو العودة بخفى حنين، لاطبلة ولاتار، هى حكاية بسيطة لأناس قادمين من بلدان صغيرة بعيدة لا تستطيع أن تستوعبهم كقوى عمل، فتجد الحل الأوفر حظاً والأكثر عملياً هو النزوح حيث يجود الجواد بعطاياه، فى أم الدنيا يجد هؤلاء من يقف فى انتظارهم، سعداء بهم، يتصيدونهم، ويستغلوهم فى مآرب شخصية، فالأحلام الصغيرة بداخلهم متناهية

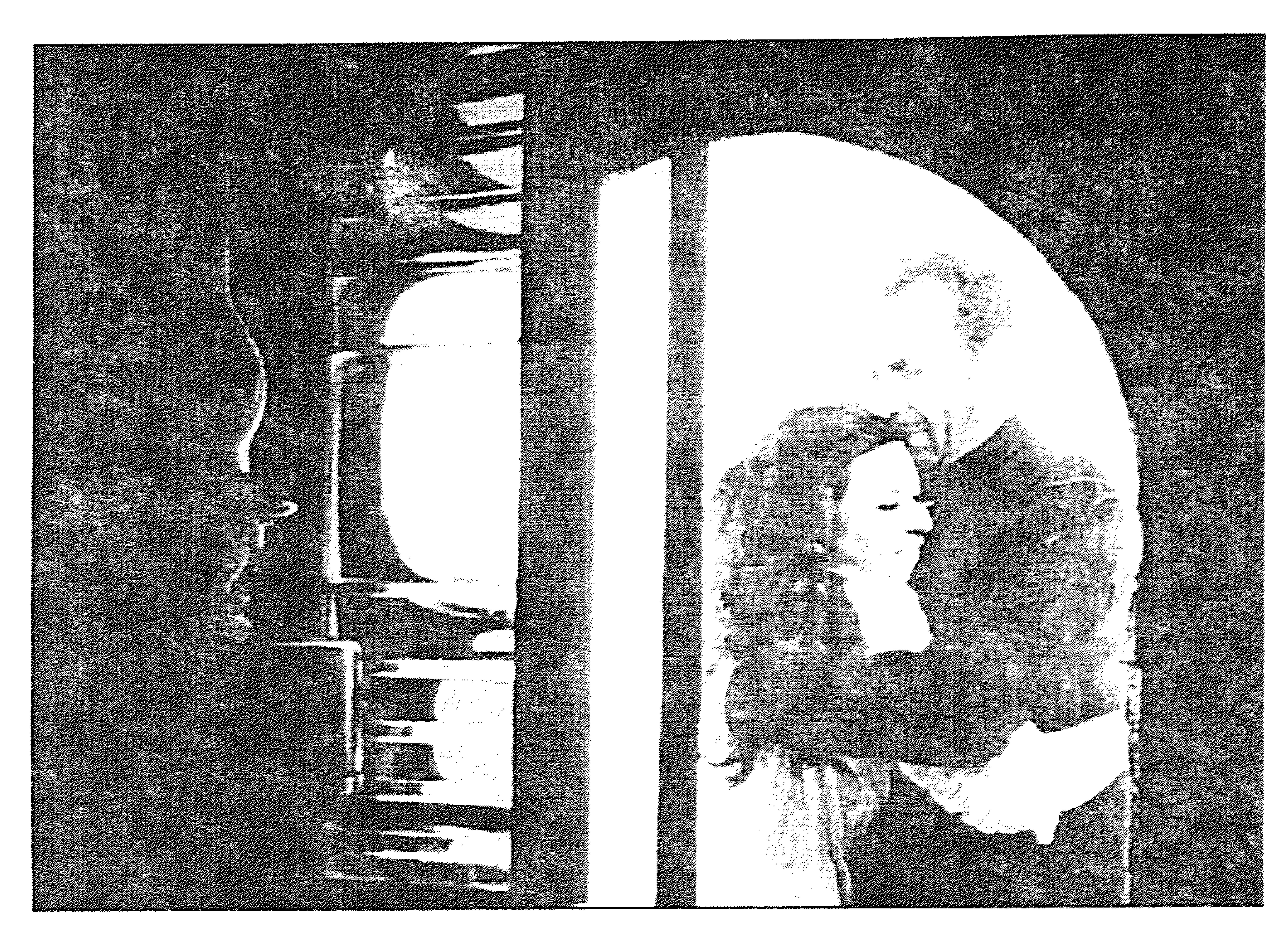
الصغر، لقمة.. سكن.. مبلغ صغير فى نهاية الأمر للأهل، لكنهم يطفئون تلك الأحلام حيث هم يعيشون بالكاد، والأخرون يسترزقون من عرقهم وشقائهم، يستغلونهم لكونهم ضحايا ظروفهم الاجتماعية وسياسات النظام الاقتصادية، كثيراً منهم يسقط لعدم تعلمهم والآخرون يسقطون رغم تعلمهم حيث هم فى النهاية ضحايا لهذا الواقع المرير فى قاع العاصمة التى لا ترحم ضعيفاً أو محتاجاً قاصداً اليها بصدر وعقل وقلب أخضر ليس به مثالب شيطانية، والبعض منهم يجيد سرعة التشكيل ويتحول ليكون واحداً من هؤلاء المستغلين الجدد، لكن ما يتبقى لهؤلاء القادمين ضرورة التسلح قبل الوصول لمقاومة هؤلاء الأفاقين المستغلين.

«لعبة كل يوم» من إخراج خليل شوقي (قصة أحمد لطفي وسيناريو وحوار عبد المجيد أبو زيد/ عبد القادر التلمسانى /أحمد لطفي عرض عام ١٩٧١).

".. يعبر خليل شوقى فى " لعبة كل يوم " عن حياة أولئك الذين يعيشون على هامش المجتمع الذين لا ينتمون إلى طبقة ما، ولبيئة ما، لكنهم بالطبع بشر يتألمون من واقعهم ويأملون فى واقع أفضل.. إن الحل الوحيد هو الوعى بالواقع والثورة من أجل تغييره.. ". (سمير فريد/ «جريدة الجمهورية» فى ٢٦/ ٨/ ١٩٧١)

نموذج أخر يعتمد على الشك والحيرة والقلق والحرمان والضعف الإنسانى وقوة الاستعراض فى المجتمع الذكورى، رجل يداهمه ماضيه رغم أنه يرويه كذكريات وحكايات للتفاخر، ولكن يؤرقه حاضره.

الفكرة تبدو تقليدية عند طرح قضية الفراغ والملل فى الحياة اليومية الرتيبة المكررة بما فيها من رغبات ومخاوف مكبوتة داخل مجتمع مغلق ومحروم لا يناقش قضاياه بصدق أو حق، لكنه يطرح قضية الشك والغيرة التى تحول هذا العنتيل المتفاخر أبدا برجولته إلى حالة من الجحيم، وسط هذه المنطقة المعزولة والبعيدة عن العمران، حيث الأوقات طويلة والحكايات كثيرة واستعراض القوى أكثر، يجد رجل الفنار فى حكاياته عن ماضيه غير الشريف خاصة مغامراته النسائية مع زوجات زملاء له نوعاً من الترويح والرجولة، لكنه يسقط فى يده عندما يرسل مساعده - أثناء أجازته - إلى منزله كى يسلم أو يستلم شيئاً من زوجته، فتدور الهواجس ويقتله الشك ويقع فريسة لكلامه الكثير عن ماضيه، وبعده عن زوجته، فى الوقت الذى يعرف فيه كيف يفكر مساعده المراهق ومشكلاته خاصة الوحدة والكبت الذى يعانى منه وحجم الفراغ المهول، وبين الظنون والحيرة والحرمان والخيال المريض والحالة النفسية لهذا القطاع المختلف من عالم المهمشين فى حياتنا يجسد سعيد مرزوق



لقطة من فيلم «زوجتى والكلب» إخراج: سعيد مرزوق ١٩٧١

روحه السينمائية التعبيرية والقريبة من سينما الموجة الجديدة الفرنسية، مستخدماً الصورة وتشكيلاتها وإيقاعاتها وحجم الانفعالات والمشاعر الداخلية، والبساطة الأخاذة فى الأداء التنفيذى صامتاً أو متكلماً، راسماً. حركة أو إيماءة أو شارة أو نظرة عين ولمحة تعبيرية صوتية.

"زوجتى والكلب "قد يكون نوع عن البشر المهمشين فى مجتمع يفور بعشرات القضايا المختلفة، لكنه يقدم شكل إنسانى/ حياتى، فى جوانب منه قضايا أخرى تنتاب الآلاف من البشر رغم أنهم فى مجتمع يحاولون أن يعيشوا فيه لكنه عيش فى انقسام نفسى قابض للروح (الفكرة والسيناريو سعيد مرزوق إنتاج عام ١٩٧٠).

".. سعيد مرزوق يستخدم فى " زوجتى والكلب " لغة شديدة التعبير والذكاء والأناقة.. واللغة السينمائية ببساطة هى استخدام المخرج لإمكانات التصوير والمونتاج وشريط الصوت.. ثم موهبته هو الخاصة فى توظيف حركة الكاميرا والممثل والتكوين واللون وإحساسه بالإيقاع العام..".

(سامى السلامونى/ «مجلة الإذاعة والتليفزيون» فى ١٩٧١/١٢/٤)

• **أزمة المثقف/ الوطن:**

يقول يوسف شاهين: ".. مع صفعة ١٩٦٧ أدركت أننى لم أكن أفهم، وأن على أن أتعلم مرة ثانية.. ".

(حديث مع: وليد شميط ـ «مجلة الدستور» اللندنية ـ خريف ١٩٧٨)

وفى مكان آخر يقول شاهين: ".. لاشك أن ٥ يونيو قد لعب دوراً كبيراً فى إدراكى لمسئولية الفنان تجاه المجتمع.. ".

(حديث مع سمير فريد/ جريدة «الجمهورية» القاهرية ٥/ ٩/ ١٩٧٤).

لذا جاء فيلم " الاختيار" ـ قصة نجيب محفوظ/ يوسف شاهين، سيناريو وحوار وإخراج يوسف شاهين إنتاج عام ١٩٧١ ـ محاولة من البحث الدؤوب عن أسباب نكسة عام ١٩٦٧، ومن المتسبب فيها؟ هل المجتمع ككل؟ !أم أن القيادة الثقافية لهم.. هى التى تسببت فى ذلك رغم أنهم الصفوة.. خلاصة الكريمة؟ !

بين صورة المثقف الانتهازى/ المريض الذى فقد التواصل الإنسانى فى داخله ولم يعد يستطع أن يخلق توازنا حقيقيا بين أن يكون إنساناً ومثقفاً يستطيع أن يقيم حياته وأن يواجه أعباءها فى نفس الوقت، بين هذه البساطة وذلك المنطق والطيبة والفهم والصدق وهذا الكذب فى شخصية أخيه الآخر ـ البحار محمود، وبين كونه فقد القدرة على قبول بعض المتغيرات الاجتماعية وتركها على حالها دون أن ينتقدها أو أن يحاربها، وأصبح فى نهاية الأمر كلامنجى.. صاحب ازدواجية بين أفكاره وأعماله، يكتفى بالصمت القاتل والفرجة، وعدم مواجهة النفس وبالتالى ما يدور حوله فى مجتمعه لذا سقط سريعاً عقب نكسة عام ١٩٦٧، فقد كان أحد أسبابها ورافدا من روافد كثيرة لها، فتسبب فى حالة التفكك والضياع التى شابت هذا المجتمع وهى محنة صدمت العديد من المثقفين المصريين فعجز بعضهم عن مسايرة المسيرة، وتوقفوا، والآخر صار هذا النموذج المريض سيد مراد.

يقول شاهين: ".. سيد مراد ترجم النجاح إلى نجاح اجتماعى بدلا من النجاح الإنسانى الموجود عند محمود.. "

(حديث مع سامى السلامونى ـ مجلة «الفنون» ـ العدد الثانى ـ ربيع ١٩٧١)

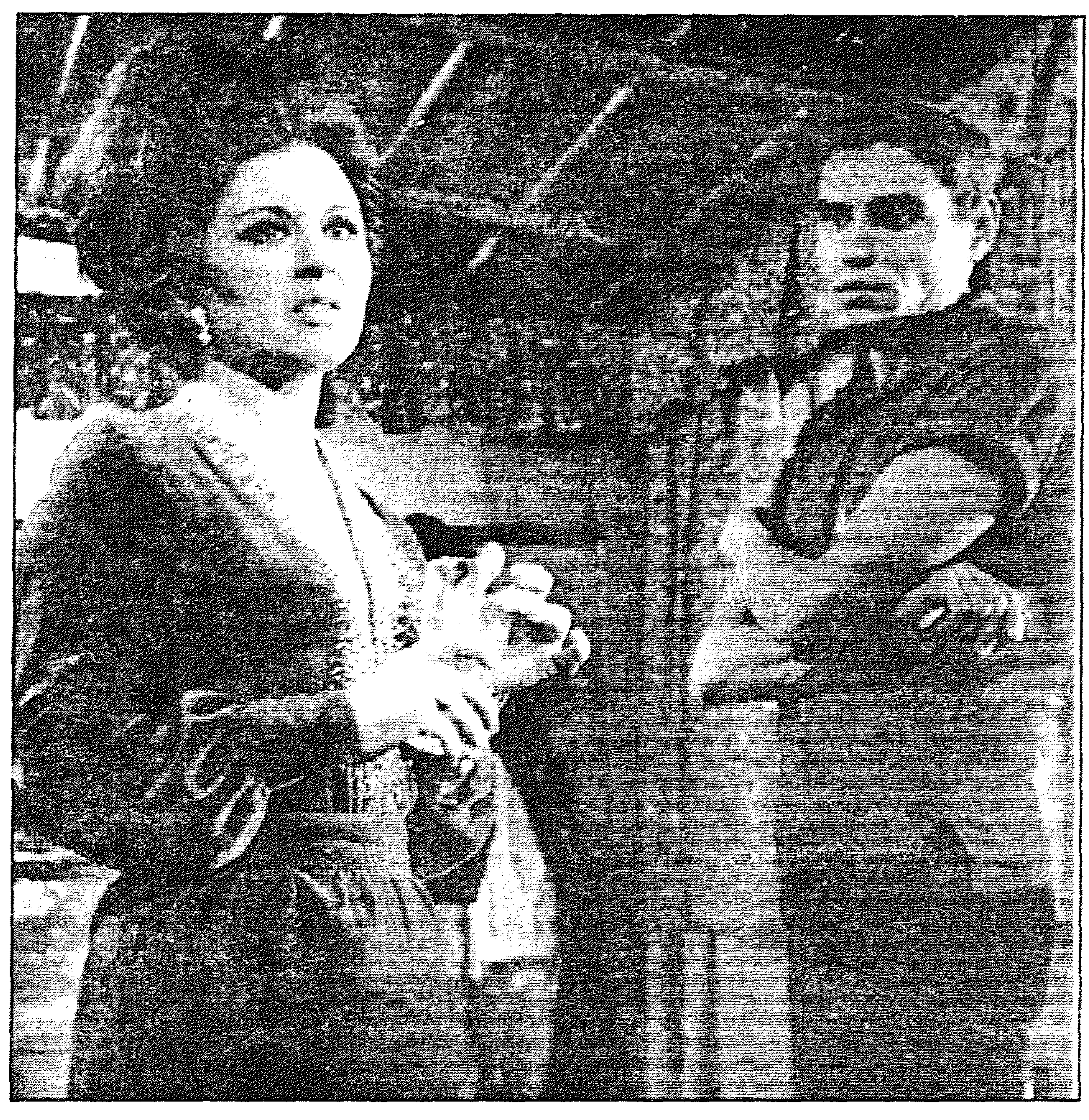
".. إن محاولة يوسف شاهين فى طرح رؤياه للمجتمع المصرى فى الفترة التى أعقبت يونيو ١٩٦٧، كان الهدف منها هو البحث عن شكل مناسب لمناقشة قضايا تسود المجتمع وتؤثر فيه وفى كيفية بناء سلوك حياته، وبالتالى تعرية واقع الحال، والبحث عن المسئولية التى أدت إلى ضياع الأرض، وتفسخ المثقفين ذاتياً.. ".

(إبراهيم الدسوقي - «كراسة الفن السابع» - العدد الرابع - ديسمبر ١٩٧٩)

و آخرون وجدوا أن المثقف ربما كان جزء من هذا الانهيار الذى شاهدناه عام ١٩٦٧، بانهيار كل شىء، فالكل شركاء فيه، والأزمة فى النهاية هى أزمة أخلاق ومبادئ، أزمة نفوس ضائعة فى كيان هذا الوطن التى لم تعرف حق المواطنة، وبالتالى فالبناء كله كان هشاً قابلاً للتدمير وليس التصدع أو إجراء عملية ترميم له، بل هو فعلا بناء أصابه العطب من الداخل، ولم يستطع حل الشفرات الأخلاقية والإنسانية ومجموعة الأعراف والتقاليد وكان من الصعب استمراره على هذا النحو سنوات أخرى، لذا كان لابد من الهدم كاملاً وإعادة البناء من جديد على أسس ومبادئ وأخلاقيات أخرى مختلفة خاصة الحوار مع النفس بشكل واضح وصريح.

هكذا وجد صلاح أبو سيف ضالته فى مسرحية لطفى الخولى «القضية» ليحولها إلى فيلم سينمائى تحت اسم " القضية ٦٨ " اشترك معه فى تنفيذ السيناريو على عيسى/ وفية خيرى إنتاج عام ١٩٦٨، حيث إن أس البلاء تلك اللجنة التى تخدم أهالى الحى، وهذا الصراع الناشئ بين أعضائها ورئيسها وشبابها، فالمصارحة سكة لا يرتضيها البعض من الكل، وآخرون يجدون الحل فى القانون لما له من قدسية واحترام، فيما وجد الشباب أن هذه القوانين فى حاجة إلى تعديلات جذرية حتى تتواكب مع الأحداث والزمن ولابد من المكاشفة بشكل صريح وجاد، بينما وصلت هذه الصيغة إلى أن هناك انتهازيين داخل اللجنة يلعبون على كل الحبال والناتج فى النهاية هو الانهيار الحتمى للمؤسسة كاملة، وبالتالى لا ينفع عملية الترميم فى شرخ بدا للجميع سهل ترميمه، هكذا حاول أبو سيف علاج الأزمة التى تولدت عام ١٩٦٧ باستخدام الرمز ليدلو برأيه فى الأوضاع الراهنه.

بينما وجد " جلال الشرقاوى " فى قصة ألبير قصيرى وسيناريو يوسف فرنسيس و حوار نعمان عاشور ١٩٦٩ - أن أصل البلاء هم " الناس اللى جوه "وهى قصة كتبها قصيرى عام ١٩٤٣ تحت اسم " بيت الموت المؤكد "، وهى رواية نقدية لاذعة للمجتمع المصرى ١٩٤٠، حيث كانت كل شخصياته فى حالة تمزق.. مجتمع فاسد متخم بالثراء الحاد والفقر الشديد، وفى هذا العمل السينمائى محاولة لرصد هذا الفساد عن طريق الاسقاط/ الرمز لمجتمع الستينيات، الذى وجده فاسداً مريضاً معبراً عما فيه من خواء يلف جوانبه، فالقصة لدى ألبير قصيرى تحدثنا عن مستقبل قادم لشعب لن يموت/ شعب سوف يعيش ليثأر لأهله وناسه وسط هذه الأجواء الكلامية فى مجتمع الأربعينيات، أيضا يقف جلال الشرقاوى ويردد نفس



لقطة من فيلم «الاختيار» إخراج: يوسف شاهين ١٩٧١

المقولة عن مجتمع الستينيات حتى ولو كتب فى بداية الفيلم أن أحداثه تعود إلى عام ١٩٤٠، وأن الانهيار والتفكك الاجتماعى والأسرى اليوم هو شبيه لما حدث بالأمس، وأن المكان الذى تعرض لانهيار شامل هو نتيجة طبيعية ومنطقية لفساد الذمم من حولنا وعلينا الاستعداد لها ومحاولة البناء من أول وجديد.

إذن الأزمه الحقيقية للمثقف والوطن أنهما وجهان لعملة واحدة، لا نستطيع أن نفصل هذا عن ذاك، خاصة أنهم ـ المفروض ـ كوادر وطليعة الوطن ولا يكفى أن يكون هؤلاء بعيدون عن الأحداث السياسية الجسام التى تدور فى تلك السياسات الخاصة بالوطن على مر العصور، لذا كانت قضية ١٩٦٧ ـ إحدى المحطات الهامة

فى إعادة صياغة وبناء أفكار الكثير من العاملين فى مناحى مختلفة عن حياتنا استعدادا لحرب الاستنزاف والمواجهة مع العدو، ولكنه ـ رغم حالة الاحتقان التى اعترت الشعب المصرى عقب نكسة ١٩٦٧، الا أن الإنتاجات لم تكن بهذا الحجم والقوة التى تسمح بالمناقشة العلانية والمسموعة، فقد بدا الماضى جزءً من التاريخ غير قابل للتحليل وقت الإعداد للحرب الكبيرة.. حرب الكرامة ورد الاعتبار إلى المواطن المصرى أولا وعالمنا العربى ثانياً، وأننا اذا أعددنا العدة لأن ننقل عن هؤلاء الذين يستوعبون المتغيرات من حولنا، وهو ما حصل فى حرب الاستنزاف وتركيب قواعد الصواريخ، ثم المواجهة التى جاءت فى أكتوبر ١٩٧٣ وانتصارات المواطن الفرد المصرى، لكن هناك شيئاً هامًا لابد من الاعتراف به ألا وهو أن أزمة عام ١٩٦٧ تركت أثراً بالغاً فى نفس الإنسان المصرى رغم كل المحاولات وإن كان هناك الكثير من الأمل فى انفراجه قادمة لمناقشة كل الأوضاع التى مرت بنا، بعد أن تم تأجيل كل شىء من أجل الحرب المنشودة واسترداد الأرض، رافعاً شعار ".. ما أخذ بالقوة لا يسترد الا بالقوة.. "، وتأجيل المعارك مع مراكز القوى لما بعد هذه الحرب، كما جاء فى بيان ٣٠مارس ١٩٦٨، لكن الخرائط السياسية تبدلت سريعاً، وأصبحت المواجهات قادمة لا محالة فى إطار اختلاف رؤى السياسيين بعد أغسطس عام ١٩٧٠.

الباب الرابع:

إرهاصات المجتمع والسياسة

• **مصر صورة بانورامية لابد منها:**

بعد قرارات يوليو ١٩٦١ ـ وما سبقها من عمليات تمصير لشركات عاملة فوق التراب المصرى تخدم مصالح أخرى/ الغير، رغم أنها مقامة فى مصر وإنتاجات عمال مصر، إلى جانب هذا الكم الكبير من البنوك الأجنبية العاملة فى مصر منذ عام ١٩٢٢ وحتى عام ١٩٥٢ وهى كثيرة (باركليز/ العثمانى/ اكريدى ليونيو/ روما/ موصيرى/ سوارس/ الأهلى المصرى الإنجليزى/ التجارى المصرى الفرنسى/ البلجيكى/ كوكس ليمتيد/ أميركان إكسبريس/ ذى فيرست ناشيونال الأمريكى.. الخ) أو تلك الشركات المملوكة للغير، مثال (شركه أبى قير الزراعية ويملكها اسر بولتى/ زوغيب/ فينانتى/ جلاتى/ دى رودنج/ ميلا خرينو/ وأسرة ليفى.. سالمون.. مارسيل.. ستلا) أو شركه وادى " كوم امبو " ويملكها (بلاش وقرداحى/ خلاط/ دى صعب/ موستا كوس/ سيمو صيدناوى/ مارسيل لكح/ ميشيل موجوى/ مايركوهين/ كلود موصيرى/ هارون مزراحى.. الخ) وكذا شركه زراعة وتجارة الأقطان/ الغربية للحليج/ إسكندرية التجارية/ أقطان كفر الزيات/ المصرية للاخشاب)، لو استعرضنا أسماء أصحاب الأسهم فهم لا يعدون عن إما إيطاليين أو يونانيين أو فرنسيين أو يهود أو شوام على شاكلة (بورتهارت/ مونتان/ جاك لانر/ جيرم قسطندى/ بيلا فاكى/ كوتسكا/ زربيتى/ قطاوى/ بيانكى.. الخ).

تلك نوعية مـن الشركات والبنوك العاملة إلى جانب شركة أخرى كشركات التأمين مثلا، لكن القرارات شملت العديد من الشركات التى صارت ملكية مجموع الشعب فى وسائل الإنتاج وعائداته، وأخرى تحولت إلى ملكية كاملة للقطاع العام وتم تأميمها مقابل سندات بفائدة ٤ ٪، وأخرى يملكها القطاع العام ٥٠ ٪ منها مقابل سندات قابلة للتداول بفائدة ٤ ٪ وشركات أفراد لا يزيد قيمتها فى هذا الوقت عن عشرة آلاف جنيه - ويتحول الباقى إلى سندات بفائدة أيضا ٤ ٪. مع إسقاط الالتزام عن مرفق ترام القاهرة وشركة ليبون للكهرباء بالإسكندرية، مع تنظيم منشآت تصدير الأقطان، وتعديل قانون الإصلاح الزراعى بتعديل الحد الأقصى للملكية.

هذا على المستوى الاقتصادى وتداعيات الموقف الداخلى الذى ارتفعت معنوياته إلى السماء خاصة بعد الإنجازات المتعاقبة، منذ بدايات الثورة وعلى المستوى السياسى (مؤتمر باندونج/ دول عدم الانحياز/ الأسلحة التشيكية/ الجلاء/ تأميم قناة السويس/ حرب السويس ١٩٥٦/ التحول إلى جمهورية/ انتخابات أول رئيس للجمهورية/ الوحدة المصرية السورية/ والمشروع الأعظم بناء السد العالى) باتت الظروف مهيئة لتنامى المشاعر والأحاسيس الوطنية تجاه الإيمان بالمستقبل القادم لا محالة، وأن هناك حالة من الحبور بين طبقات الشعب العاملة، وتراجع مستتر للرجعية بحثاً عن فرصة للانقضاض على هذه الأهداف المعلنة، ووسط هذه الإجراءات كلها كانت هناك تجاوزات واستثناءات وتغيرات وتعديل بين أهل الثقة وأهل الخبرة، وسقوط الإضراب فى تجربة ما بعد الثورة ونشوب ما يسمى أزمة ١٩٥٤، وإطلاق النار على عبد الناصر فى المنشية، وفتح معتقل الواحات أمام الإخوان المسلمين تارة والاتجاهات اليسارية والشيوعية تارة أخرى، والهدف حماية الثورة من أعدائها - الذين هرب جزء منهم خارج مصر - يقاوم نظام ٢٣ يوليو ١٩٥٢.

إلى جانب مساندة حركات التحرر الوطنى فى أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية، والوقوف إلى جانب الثورة الجزائرية ونضالها ضد المستعمر الفرنسى ومساندة زعمائها بن بيلا وإخوانه، ومناصرة نكروما وسيكتورى ومبيتا كيتى فى غرب أفريقيا والوقوف مع نضال باتريس لومومبا فى الكونغو ومواجهه التمييز العنصرى فى جنوب أفريقيا ودعم نظام نيلسون مانديلا، مع تأييد أحمد سوكارنو فى إندونيسيا والانتصار للمقاومة بشكل عام فى كفاح كاسترو وشريكه جيفارا فى أمريكا اللاتينية مع ترقب المواجهة الدامية فى فيتنام بين القوات الأمريكية والمقاومة

الفيتنامية بقيادة هيوشى منه، وانتظار ما سوف تسفر عنه الثورة الثقافية فى الصين تحت قيادة شوين لاى ودعم ثورة اليمن فيما بعد وتعاظم قوة عدم الانحياز التى وضعت بذرتها الأولى فى مؤتمر باندونج ١٩٥٤. وسطلت هذه الصورة البانورامية، كانت هناك محاولة لقهر الأعراف والتقاليد التى أدت إلى تفشى المرض والجهل والفقر والإيمان بالخرافات وسط الغالبية من الشعب المصرى، لولا تمسك الطبقة المتوسطة، ومحاولتها إبقاء الصراع مع الاستعمار وأعوانه جنباً إلى جنب فى محاولة إرساء عهد جديد لكن هيهات بقيت التجربة الإنسانية تحمل ملامح تجاوزات وقهر للإنسان المصرى وسلطة البوليس السياسى التى كانت تدعى أنها كانت تحمى الثورة من الداخل وشكاوى ضحايا الثورة والتطهير فكانت الثورة بها الكثير من الزخم تضمنت مجموعة كبيرة من إرهاصات تحول المجتمع السياسى الذى شاهدناه عبر تجربة أو تجارب سينمائية عديدة فى الفترة (١٩٦٣ـ ١٩٧١) حيث كانت الأخصب إبداعياً ومثيرة للجدل الفنى والسياسى لما أحدثته من تباين واختلافات فى اتجاه الرأى بين المؤيد والمعارض.

• الثلاثية.. مصر الجديدة:

ربما سوف نتعرض بشكل أو بآخر لشهادة المخرج توفيق صالح حول تجربة القطاع العام فى بداياته (شهادات وشهادات مضادة) وتبين أن هناك خلافاً قائماً بين كل من توفيق صالح وصلاح أبو سيف ـ الذى كان مسئولا عن «شركة فيلمنتاج للإنتاج السينمائى» فى ذلك الوقت ـ.

حقيقة الأمر أن ثلاثية نجيب محفوظ كانت هى المحور الرئيسى والأساسى، خاصة مع بداية ترشيح أبو سيف.. لتوفيق صالح بإخراج الجزء الأول من الثلاثية.. " بين القصرين "بداية الخلاف ترجع حول رؤية توفيق صالح للثلاثية ككل ـ عمل روائى يرصد مصر قبل بداية ثورة ١٩١٩ وينتهى بنهاية الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥، حيث يرصد ثلاثة أجيال وحتى بداية الجيل الرابع لأسرة السيد عبد الجواد ـ وأن النص السينمائى لابد وأن يكون محوره الرئيسى شخصية كمال الراصدة.. الفاحصة.. المتابعة.. من طور الطفولة وحتى تجاوز طور الشباب.

إذ رفض توفيق صالح المعالجة السينمائية للرواية والتى قام بها صلاح أبو سيف بنفسه ـ بالاشتراك ـ مع يوسف جوهر الذى أعد السيناريو والحوار استنادا اليها. وهو الأمر الذى دفع " توفيق صالح لكتابة معالجة جديدة لكنها لم تأتى على هوى أبو سيف،يقول توفيق صالح: .. الحماسة التى بدأت بها قراءة المعالجة السينمائية ما

لبثت أن تبدلت إلى خيبة كبيرة، وكان لابد من مناقشة هذا فى اليوم التالى مع الأستاذ صلاح أبو سيف صاحب الرؤية السينمائية للعمل والمشترك فى كتابة المعالجة السينمائية التى اعترض عليها، فاختلفنا.. واختلفنا كثيراً.. وكان الحل الوحيد المتاح أمامنا هو عدم اتخاذ أى قرار وموقف بخصوص هذا الفيلم إلى حين الاطلاع على السيناريو والحوار فى شكله النهائى.. ".

إلا أن توفيق صالح عندما تسلم نسخة السيناريو والحوار بخط يد الأستاذ يوسف جوهر، وجدها لم تختلف كثيراً عن المعالجة التى اعترض عليهاورفض أبوسيف يوسف فكره سيناريو آخر أو جديد ومختلف، الا أن الاجتماعات مع يوسف جوهر لم تفضى إلى شىء بعد أن كتب توفيق صالح ملاحظاته التفصيلية على كل مشهد ومقترحاته وهو الأمر الذى استحال معه الوصول إلى نقطة لقاء على مدار ثلاثة أسابيع جرت بشكل يومى،ولأن السيناريو - كما ذكر - كتبه يوسف جوهر فى ثمانية أشهر، فكان من الصعب على أبى سيف قبول مقترح توفيق صالح بكتابة سيناريو جديد حتى ولو تم فى شهرين!! مع الاستعانة باثنين من طلبة معهد السينما كمساعدين وهو ما أكده ' أبو سيف لتوفيق ": ".. أنت الآن تريد تغيير وتعديل سيناريو موجود بالفعل إلى ما يرضى مزاجك.. فتحمل على الأقل آية مصاريف ناتجة من ذلك ثمناً لإرضاء غرورك... »

المسألة كانت واضحة عند أبى سيف - الذى يتحدث من منطلق السلطة الأعلى والمهيمن على مقاليد الهبة والمنح والعطاء، فاختياره للألفاظ ".. مايرضى مزاجك.. " أو ".. ثمناً لإرضاء غرورك.. "، فأبو سيف لا يتعامل مع زميل قدر تعامله مع منافس له، مخرج له رؤيته الخاصة وأفكاره وفلسفته التى يعتنقها، وإن اختلف عن كل الأسطوات الذين كانوا يتمرغون فى مال الميرى !!، فى الوقت التى كانت المؤسسة/ فيلمنتاج/ أبوسيف يعطى عرابين هنا وهناك لأعمال لم تتم مثلا!! ولم تنجز !!و وصل الأمر بالتهديد لسحب الفيلم الذى هو حسنة من أبى سيف !!و هو ما يؤكده توفيق صالح - الذى عرف ذلك بعد شهور من هذا الخلاف -: ".. أعطيت توفيق فرصة ليخرج فيلماً كنت سأخرجه أنا، وبدلا من أن يشكرنى ويحفظ لى الجميل يشتمنى اليوم ويهيننى.. أنا لن أسامحه أبدا.. ولا أريد أية علاقة معه.. ".

(توفيق صالح - شهادته فى «ملفات السينما» العدد ١٦ - أكاديمية الفنون)

هكذا ذهبت بداية الثلاثية - التى اعتمدت حياة مصر السياسية والاجتماعية ومن خلال الأغانى والهنج والرنج والعوالم - إلى حسن الإمام، والذى أكمل المسيرة فيما

بعد بإخراج الجزء الثانى «قصر الشوق» ـ وهما من إنتاج القطاع العام ـ وعاد مع الجزء الثالث "السكريه" من إنتاج صبحى فرحات.

لكن تبقى ثلاثية نجيب محفوظ الراصدة لهذه الشريحة من المجتمع المصرى ـ قبل ثورة يوليو ١٩٥٩ وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية ١٩٤٥ ـ بما فيها من تحولات وتنامى الوعى السياسى والوطنى والاندماج فى بوتقة صنع المستقبل.. صنع مصر الجديدة القادمة لامحالة، رغم أن الثلاثية تبدأ وتنتهى عند " أمينة "، الأم التى تنتظر الزوج السيد أحمد عبد الجواد، وتنتهى وهى تحتضر، هذه الأم التى تتميز بقدرة هائلة على التكيف والتجاوز بقدر هائل من الحب والعطاء بلا حدود، وعلى تقبل الآخرين على ماهم عليه لا على ما ينبغى أن يكونوا، وولاء لاحدود له لأسرتها ولدينها ولمبادئها، ولكل من تحب، تتمتع بحاسة عملية تتيح لها المصالحة بين الواقع والمقال والاستيعاب لكل المتناقضات، ودون أن يترتب على ذلك أى اختلاف فى شخصيتها، وشخصية أمينة تتكامل مع أفعالها، علنها مع سرها، ومظهرها مع مخبرها...

(د.لطيفة الزيات/ «المرأة.. فى أدب نجيب محفوظ»/ الطليعة ـ العدد ٤ ـ السنة الحادية عشر/ أبريل ١٩٧٥)

ولكن الشخصيات الأخرى تشارك فى رسم صورة مصر الجديدة بداية من السيد أحمد عبد الجواد، العاكف على النساء والشراب ليلا والمقيم الصلاة نهاراً، وهو عمود الأسرة ومحورها أيضاً ونموذج لهذا الرجل فى زمن لم يعرفه الكثيرون من أبناء الأجيال اللاحقة أو فهمى الطالب بكلية الحقوق، المحب لجارته مريم، والذى يقتل فى مظاهرات ١٩١٩ الابن الأكبر، وعائشة ـ الابنة المدللة/ الغندورة ـ بعد زواجهما تفقد زوجها الشاب وطفليها أثر ذلك لإصابته بالتيفود، ثم تعود فتفقد ابنتها الباقية وهى تضع مولودها الأول، أما ياسين ابن السيد أحمد عبد الجواد من زوجته الأولى، فهو يتنقل من زوجة إلى أخرى حتى يستقر فى أحضان زنوبة العوادة صبية العالمة زبيدة، وابنة اختها، وعشيقة السيد سابقاً، لكنها تتحول إلى زوجة مستقيمة، واما محتشمة، بل لعلها أكثر سيدات الأسرة احتشاما، ولا يجد كمال المحب للحياة.. سوى هذا التحول إلى رجل عاكف على كل شىء وأى شىء بعد أن فقد إيمانه وكفر بكل المقدسات السياسية والاجتماعية، بينما تجد خديجة ـ الابنه الكبرى ـ التى لاتزال تشاكس الحياة بنفس صلابة أمها، خاصة بعد أن ابتليت بأغرب مايمكن أن يبتلى به إنسان فى هذا الزمان، إذ ألقى البوليس السياسى

القبض على ابنيها الشابين عبد المنعم شوكت وأحمد شوكت الأول بتهمة الانتماء إلى الإخوان المسلمين والثانى بتهمة الشيوعية.

(د. لطيفة الزيات/ «المرأة.. فى أدب نجيب محفوظ»/ «الطليعة» - العدد٤- أبريل ١٩٧٥).

هذه هى الثلاثية، شهاده أدبية رفيعة المستوى عن مصر الآتية من رحم الماضى القريب لنا والبعيد لآخرين، مصر القادمة من إرهاصات العمل الوطنى والسياسى سنوات طويلة، رحلة نضالية حتى خرج هؤلاء الشباب الذى ربما كان من هذا الجيل الرابع وقام بثورة يوليو١٩٥٢.

•• الأفلام الشهيدة:

تعبير غريب، لكنه حقيقى، هناك أعمال قدمت وانتهت، قدمت واختفت، قدمت ولم تحظ بأى تقييم موضوعى أو فنى أو إشارة اليها الا فيما ندر، وربما كان البعض منها فى شكل موسمى، أو مناسبة ما أو دلالة وصورة لحظة تاريخية عابرة، وربما كانت نكسة ١٩٦٧ حاجز فى سبيل بعض هذه الأعمال وليست كلها ـ وربما كان أيضا ـ المستوى الفنى والتقنى والحرفى والموضوعى لم يكن على مستوى الحدث، لكنها أعمال شئنا أم لم نشأ هى راصدة لواقع الحال.

• «ثورة اليمن»:

كما قدم محمد سالم فيلم غنائى ضم العديد من نجوم الغناء فى مصر احتفاء بعودة جنودنا من اليمن الشقيق بعد مساندة ثورته قدم عاطف سالم عام ١٩٦٦ ـ فيلم «ثورة اليمن» فى قالب درامى تقليدى حاول فيه رصد واقع التخلف الذى كان يعيش فيه هذا البلد العربى سنوات ظلام من خلال شخصية الإمام أحمد، هذا الإمام الذى يرفض المتعلمين ويكرههم ولايرغب فيهم، فهم عند تواجدهم فى اليمن السعيد يسببون المتاعب ويشجعون على بث روح السخط والتمرد والتآمر عليه، وهو اللاهى العابث الذى يهمه الحكم والجلوس على عرش من الدماء، وإن كان ضحاياه المعلقة رؤوسهم بنى وطنه - الذين يشكلون العصاة لحكمه، وعندما يجد هذا المتعلم/ العائد بعد سنوات طويلة إلى وطنه الكم الهائل من مظاهر الفقر الصادمة البادية فى أشكال الناس والشوارع والقرى القذرة غير الممهدة، فروض الولاء والطاعة تقدم فى القصر لهذا الإمام الذى وضع اليمن فى حالة تخلف مزرى، بل أعاده إلى العصور الوسطى من حيث الذل والطغيان، ولا أحد يفكر فى كيفية التخلص منه أو من

أسرته، وحذره الشديد من الجيش، وإخفاء الذخيرة حتى يصبح السلاح لا قيمة له. فى الوقت الذى يسعى ابن الإمام فى كيفية أن يرث العرش ولو كان عن طريق التخلص من والده بقتله مسموما وينصب نفسه على عرش البلاد إماماً جديداً، أطلق على نفسه سيف الإسلام بدر، ليصبح أكثر شراسة، وأشد استبداداً من أبيه. وحتى يقوم الجيش بحركته للتخلص من عهد العبودية والذل، وإنقاذ اليمن من الهلاك، وتنجح الثورة.

• «أغنية على الممر»:

".. هو أول إنتاج حقيقى لجماعة السينما الجديدة التى لا تملك شيئا على الإطلاق غير حماس وموهبة أعضائها ورغبتهم الجادة فى صنع سينما مصرية مختلفة..

(سامى السلامونى/ «مجلة الإذاعة والتليفزيون»/ ٢٠ - ١١ - ١٩٧١)

«جماعة السينما الجديدة»، الفصيلة التى حاولت الخروج عن الخط - خط السينما التجارية -، ومحاولة إتاحة الفرصة نحو ميلاد سينما مصرية مغايرة ومختلفة وجديدة، فهى تجمعت بهدف تحريك المياه الراكدة، ودفع مياه جديدة، ووضع نظام مشاركة إنتاجية بين الجماعة ومؤسسة السينما - كانت مشاركة «أغنية على الممر» - لعلى عبد الخالق إحداها، والفيلم نص مسرحى تحول إلى عمل سينمائى تدور أحداثه حول نكسة ١٩٦٧، وما تلاها فى إحدى الوحدات العسكرية المصرية التى تجد نفسها فى مواجهة العدو، وفى نفس الوقت عليها أن تحمى أرض الوطن عند منطقة عسكرية ما، كمنطقة الممرات، وفى رحلة المواجهة العسكرية، هناك مواجهة أخرى اجتماعيه/ سياسيه/ فكرية لهؤلاء الجنود المصريين الخمسة، وكيف لهم المواجهة والصمود والاستمساك بالأرض والدفاع عنها، وأن المقاومة لم تنكسر ولا يزال يتدفق دماء الوطن داخل عروق هؤلاء البشر، رغم إغراءات العدو، ولكنهم فى النهاية هم أبناء مصر جاءوا من بيئات مختلفة ومن وسط أجواء فاسدة، لكن عليهم دفع الثمن مهما كلفهم ذلك من أرواحهم واحداً وراء الآخر، والصمود حتى النهاية.

".. أغنية على الممر.. لعلى عبد الخالق.. هو أول اقتحام للسينما المصرية لهزيمة ١٩٦٧، مع محاولة ردها إلى أسبابها الاجتماعية من خلال العودة إلى ماضى هؤلاء الجنود الخمسة، وأصولهم الاجتماعية التى تكشف من خلالها بعض مواقع الفساد فى مجتمعنا.. "

(سامى السلامونى/ «نشرة نادى سينما القاهرة»/ السنة السادسة - النصف الأول - العدد ٤ - ٣١/ ١/ ١٩٧٣).

ليس هذا فحسب بل هو فيلما هاما فى تاريخ السينما المصرية ليس لأنه تناول الحدث الأهم فى حياتنا العسكرية رغم تواضع إمكانياته المادية، لكنه فتح الباب لمجموعة شباب متحمس وتجربة شابة وأيام مجيدة تجمع سينمائى شبيه بالتجمعات الشبابية التى كانت تحدث فى بلدان أخرى عديدة وكنا نقرأ عنها وتبهرنا، وهى ليست على مستوى حرفية بل بتكوينات نقدية أخرى مغايره.

• «الظلال فى الجانب الآخر»:

هو ثان فيلم من إنتاج جماعة السينما الجديدة بالمشاركة مع المؤسسة العامة للسينما، فهو حدث مدنى آخر يدور فى القاهرة حيث التعبير عن الواقع المصرى المعاصر بنماذجه الشبابية المختلفة، بمافيهم النموذج العربى، حيث الحيرة.. والضياع، والعيشة اللاهية، غير عابئين بشيء أوقات فراغ قاتلة.. ثرثرة.. جنس، شباب غير منتج يجيد فن التفاهات طبيعة مرحلة، فهم لا مرشد ولا دليل لهم، أغراب داخل ذاتهم، لا منتمين ولا شيء حقيقى يعيد الاتزان لحياتهم.

زمن الأحداث قبل نكسة يونيو ١٩٦٧ بقليل والفترة التى واكبتها، بين عبث الحوارات والسخرية والتعاطف مع دلالات تافهة، ومن يتابع أمور الوطن السياسيه وقضاياه ومن وجد فى مخاطبة المجتمع الدولى فى تصفية اللاجئين الفلسطينين وطلب المساعدة ليس فقط من وكالة غوث اللاجئين، بل من كل المناضلين الشرفاء فى العالم، وحق المقاومة المشروع للفدائيين، ومن ينقض القيم السائدة أو كل القيم، ومن ينتقض عن كل ما هو تقليدى/ قديم، وكل ما هو كلاسيكى أو متوارث فى القلب.. والوجدان العربى الممزق، حيث من آمن بإن القضية الفلسطينية لب الصراع العربى/ الصهيونى، لكنه لابد من تفجير ذلك فى إطار الصراعات المتفجرة فى العالم من حولنا، لكن النهاية – نحن – إلى أين؟ و كيفية إيجاد الطريق إلى الوجود والتواجد تحت الشمس؟!

الظلال..فيلم جاء بشكل – أيضا – مختلف ومغاير فى أسلوب ما يطرح، ونوعية أفكاره التى حاول غالب شعث أن ينميها ويتبنى وجهات نظر مجموعة الشباب وتحاول طرح التساؤلات التى كانت تعترى صدورهم فى هذا الزمن الفاصل، والحياة الرتيبة التى لا معنى لها، وحالة اللامبالاة والضياع والفتور الذى اكتنف طبيعة الحياة الشبابية زمنًا، لكنه كان هاماً فى أن يطرح هذا الجديد بصيغة سينمائية مختلفة، بعيدة عن سينما العلب الجاهزة القوالب.

".. الظلال فيلم يؤكد من جديد أن السينما المصرية تملك من المواهب الكثير، وتستطيع بهم أن تتجاوز الواقع المتخلف الذى نعرفه، بل وأن تساهم فى حركة تطور الفن السينمائى فى العالم.. ".

(سمير فريد/ «الجمهورية» القاهرة/ ١٩٧٥/١/٤)

• الناس والنيل:

ربما كان الإنتاج المشترك صيغة غير معروفة بشكلها الحالى، فالمفهوم لم يكن واضحًا بمعناه المتعارف عليه اليوم، ففى الفترة من منتصف الأربعينيات وحتى منتصف الستينيات من القرن الماضى لم تنتج سوى ٤ أفلام بالتعاون مع شركات مصرية وأخرى أوروبية منها:

- أرض النيل إخراج: عبد الفتاح حسن– ١٩٤٦
- الصقرإخراج: صلاح أبو سيف– ١٩٥٠
- غرام فى الصحراءإخراج: ليون كليموفسكى وجيانى فيرنوتشو – ١٩٥٩
- حدث فى مصر إخراج: سيف الدين شوكت– ١٩٦٣

(سمير فريد ـ «فصول من تاريخ السينما المصرية» ـ مكتبة الأسرة عام ٢٠٠٢)

ومع تواجد «شركة كوبرو فيلم للإنتاج المشترك» (قطاع عام) قدم مجموعة أعمال لا ترقى إلى المستوى الفنى المنشود، ولكنها اعتمدت على سحر الشرق وقدمت أعمال بصيغة فلكلورية أقرب إلى كروت البستال/ السياحية.

- كريم ابن الشيخ إخراج: ماريوكوستا– ١٩٦٤،
- ابن كليوباترا إخراج: فيرناندو بالدى– ١٩٦٥
- ابتسامة أبو الهول إخراج: دتشيو تيسارى– ١٩٦٦
- قاهر الأطلنتس إخراج: الفونسوبريشيا– ١٩٦٦
- فارس الصحراء إخراج: اوزنالدو شيسفترانى– ١٩٦٦
- كيف تسرق القنبلة الذريةإخراج: لوتشيانو فوتشى– ١٩٦٨
- أبو الهول الزجاجى إخراج: لويجى سكاتينى– ١٩٦٨
- حب وسلاح إخراج: باولو هوش– ١٩٦٨
- قبلة خطره إخراج: اومبرتو لنيزى– ١٩٦٨
- نار على الجليد إخراج: ماريو جورى– ١٩٦٨

(نفس المصدر السابق)

وهى أعمال تمت مع شركات فى الغالب إيطالية، إلى جانب هذا هناك مجموعة خدمات إنتاجية قدمت إلى مجموعة أفلام أخرى.. الإنجيل/ كليوباترا/ بحار جبل طارق/ مطاردة الثعلب/ حب فى الهند/ الخرطوم - فرعون.

«الناس والنيل».. ملحمة تسجيل وبناء السد العالى..قصة مجموعة من العاملين الذين يذهبون إلى أسوان من أجل إسعاد الملايين، بعد أن كانت أسوان هى المنفى الإجبارى فى المعتقد المصرى، أصبحت أسوان رمزا للصداقة العربية السوفيتية، ورسالة للمستقبل والعمران التى بدأت فى تحضر مصر الحديثة، حول مجموعة علاقات بين المصريين والخبراء الروس الذين قدموا من أجل توثيق التعاون والصداقة، وبناء السد العالى عبر ملحمة تحويل مجرى النيل وبناء الأنفاق والمتاعب والمشكلات التى كانت تنتظر هؤلاء، حيث ينتصر الحب والعمل فى النهاية، ويشكلون ملحمة تذيب الفوارق الفكرية والعادات البليدة، وتبقى الصداقة والمودة وتنتصر الإنسانية.

الفيلم الذى تم إنتاجه بين مؤسستين حكوميتين فى مصر والاتحاد السوفيتى يعتمد على حوادث حقيقية لأبطال عاشوا فى السد العالى، تشكل حياة الناس التى تنامت وهم يبنون المشروع العظيم، مصريين وروس، أربع حكايات أبطالها مختلفون فى تفكيرهم، والسد الذى يربط هذه القصص مع العودة فى حكاية منهم إلى ليننجراد.

السد العالى هو الحدث الهام والعظيم فى حياة ومستقبل مصر وأثره اجتماعياً ونفسياً فى هؤلاء الذين ساهموا فى بنائه، «الناس والنيل» تم إخراجه مرتين عامى ١٩٦٨/ ١٩٧٢ بواسطة يوسف شاهين وبنفس العنوان، وعند عرضه فى مصر عام ١٩٦٨ ".. هاجمه أغلب النقاد والسينمائيين وموظفى القطاع العام فى السينما واعتبروه إهانه لمصر والمصريين، فتمت كتابة سيناريو جديد وأعيد إخراجه بفريقين مختلفين من الممثلين مع الاستعانة بمشاهد كثيرة من الفيلم الأول، وعرض الفيلم الثانى بنفس العنوان عام١٩٧٢، ولكن يوسف شاهين احتفظ بالنسخة الوحيدة من الفيلم الأول، وأرسلها إلى سينماتيك باريس، وقام بعمل نيجاتيف من النسخة عام ١٩٩٩، وأطلق عليه اسم «الناس والحياة» وعرض فى فرنسا فقط.

(سمير فريد/ «فصول من تاريخ السينما المصرية»/ مكتبة الأسرة عام ٢٠٠٢)

وطبيعة الحال اختفى هذا الشريط والشرائط الأخرى بموت صاحب المشروع ومهندسه ومؤمم قناة السويس الزعيم الراحل جمال عبد الناصر، وأصبح الفيلم أسير العلب الصدئه.

• الغمز واللمز.. ونقد التجربة الناصريه:

لأنها - أى ثورة يوليو ١٩٥٢ - كانت ثورة بيضاء بلا دماء، لم تحاول أن تصفى أعدائها بالكامل تصفية دموية، بل تركتهم من خلال مبادئ ليبرالية كانت تتمتع بها فى البداية، وهو الأمر الذى جعل البعض منهم يعتقد أنهم - رجال الثورة - ضعفاء، فتواروا حتى يحين الميعاد للانقضاض. وبعضهم رصد التجربة وقام بتحليلها، وآخرون حاولوا الخلاص منها فى الوقت المناسب، وقد كانت أزمة نكسة ١٩٦٧ بقدر ما كانت إعادة بناء القوات المسلحة ومحاولة استرداد الأرض الضائعة، بقدر ظهور من يدعى مناقشة الذات ونقدها.

فى هذا الإطار ظهرت أعمال أدبية رفيعة المستوى راصدة المتغيرات التى صاحبت التجربة المصرية فى سنواتها الأولى، خاصة من خلال أعمال نجيب محفوظ ورائعته " ميرامار "، التى وجد فيها البعض ضالته المنشودة للقفز على الثورة والنيل منها لانحيازها ناحية الطبقات الدنيا والمطحونة، وضرب إسفين فى كل الإنجازات التى تحققت.

الفيلم لم يتجاوز غلاف الشخصيات، وتحولت طبيعة العلاقات بين شخصياته إلى أحداث أقل ما توصف بالسذاجة.. فاقدة المنطق والدلالة، واكتفى بهذا التهريج والنكات الزاعقة، التى يكون محورها وهو يلقيها عميل السراى القديم والوزير الدائم فى الحكومات الموالية للإنجليز قبل ثورة يوليو ١٩٥٢، ألا وهو " طلبه مرزوق "، حيث يحوله صانع الفيلم إلى بطل عصرى ينتقد انتهازية الاتحاد الاشتراكى وبطله النموذج " سرحان البحيرى "ويسخر منه ويثير المتفرج نحوه، هو رؤية لتشويه البناء الفكرى لمضمون الرواية ذاتها ولحساب قوى كانت تنتظر سقوط قيادة العسكر بشكل كامل، بينما قامت الرواية بإدانة هذا الطابور الخامس المتواجد بيننا.

مع ذلك سمح النظام بإنتاج هذا العمل وعرض فى إطارما سمى بنقد الذات، وقيل من أجل امتصاص غضب الجماهير بعد حرب ١٩٦٧، لكنها كانت محاولة لجس نبض هذا الجالس على كرسى الحكم فى ذلك الوقت العصيب ومحاولة توجيه انتقادات عنيفة له ولنظامه، وفى نفس الوقت رفعوا بعض الركام عن جيف الرجعية الموجودة، والتى تعيش انتظاراً لضرب التجربة بكل ما أوتوا من أحقاد وضغائن وكراهية تمثلت فى مدح الماضى البعيد بينما تكيل للحاضر.

".. إن كمال الشيخ بدأ من «ميرامار» نوعا آخر من المقامرة الفكرية.. بعد عجزه أو ربما رفضه للمغامرة السينمائية - أى فى أسلوبه نفسه كمخرج - فهو يتوقف عن



لقطة من فيلم «ميرامار» إخراج: كمال الشيخ ١٩٦٨

وضع خبرته التكنيكية فى لون واحد قريب من الموضوعات البوليسية ويحاول فى مرحلته الجديدة أن يعالج قضايا أكثر موضوعية وأكثر ارتباطاً بحياتنا، ولا أحد يدرى لماذا كانت نقطة التحول هذه كأنها نوع من المفاجئة أو نوع (اليقظة الواعية) سياسياً، أو أن بذورها كانت مختزنة فى أعماق الفنان حتى فجرتها ظروف بلادنا الأخيرة التى غيرتنا جميعاً من الداخل على الأقل أو أن هذا التغير فى منهج كمال

الشيخ الفكرى مرتبط فقط بالنصوص التى يعالجها.. بمعنى أن دور الصدفة هنا يصبح أكبر من دور الاختيار؟ ولكن أليس قبول كمال الشيخ نفسه لهذه النصوص نوعا من الاختيار أيضا.. ".

(سامى السلامونى/ مجلة «الكواكب» - ١٩٧٠/٣/٢٤)

حقيقى.. توصيف الصديق الناقد الراحل سامى السلامونى، كان هاماً جداً وفى غاية الدقة ويحمل بعد نظر فى مسيرة حياة هذا الفنان، ذلك أن كمال الشيخ غير كل اتجاهاته وقبل نوعية وجدها مناسبة وملائمة لأفكاره ومعتقداته ورؤياها السياسية التى لم يفصح عنها مطلقاً، بل قدمها عبر إنتاجات فنية آخرى آضاف فيها هذا البعد الانتقادى والغمز واللمز، وسماحة النظام فى ترك الأبواب مواربة واستمر نحو هدف مرسوم فى مخيلته.

فهو يعود ويقدم نموذجًا آو صورة من قريب لعمل هام قدمه فتحى غانم.. «الرجل الذى فقد ظله»، وهذا الصحفى الانتهازى.. المتسلق.. رفيع المستوى، الضارب بكل القيم والأعراف، والمضحى بحياته وظروفه الاجتماعية الضاغطة كى يصعد السلم الاجتماعى، ويصبح من وجهاء وأعلام طبقة، وهو ابن البيئة التعسة والمقهورة اجتماعياً لتدنى هذا المستوى، وحلم الصعود الأكبر والأشهر والترقى والانتساب لما هو طامح اليه مهما كلفه ذلك من إذلال وضرب قوى اجتماعية قريبة منه ولا مانع لديه فى أن يكون همزة وصل بين رجالات الصحافة والسياسة حتى ولو عن طريق أن يدلى بشهادات ضد هؤلاء أو تلك للبوليس السياسى والرمز واضح، الأحداث تدور قبل ثورة يوليو ١٩٥٢.

عندما حاول كمال الشيخ الاقتراب من الواقع المعاصر ذهب إلى قصة إبراهيم البعثى " سبع مداخل للقاهرة ".. التى تحولت إلى فيلم سينمائى تحت اسم «المخربون» حيث مصر الحديثة بطفرتها فى العمارة على مستوى البناء، وطفرتها فى بناء الشخصيات على مستوى المجتمع، لكن هذه الدولة الحديثة بمبانيها ورجالها فاسدين، لا أمل فيهم، فالبناء لم يقم على أصول ثابته بل قام من خلال الغش والخداع والرشوة، بناء هش لاقيمة فيه، فهو يأخذ الجانب المظهرى، لكن فى حقيقة الأمر المسألة أعقد من ذلك بكثير فالكل موصوم بالخيانة والضرب من الخلف، والغش والرشوة والكل متورط، والجناة كل الانتهازيين الذين ساهم النظام فى دعمهم وبناء دولتهم الهشة، والتى مهما حدث لها من تميز وأشكال براقة أو جاذبة، فهى إلى زوال، فالمخربون المجتمع ككل، حاكم ومحكوم، هم الذين سوف يدمرون

هذا البناء الذى تركه الأجداد من زمن بعيد ـ قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ ـ أما البناء الحديث، فعليه العوض !

عن قصة جمال حماد ".. غروب وشروق.. "، يتناول كمال الشيخ شخصية عزمى باشا رئيس دائرة البوليس السياسى ـ قبل ثورة يوليو١٩٥٢ ـ الذى يحكم المحروسة بالحديد والنار، فبعد إخماد حريق القاهرة فى يناير ١٩٥٢ يجد نفسه مطمئنًا لموقفه وسيطرته على مقدرات البلاد، وأنه ليس هناك أى خطر آت، ففى قصره المنيف مع وحيدته المطلقة، يعيش داخل سجنه الجميل، الفراغ القاتل والحياة التافهة والفساد الأخلاقى والاجتماعى والسياسى يدور فى إطار هذا القصر/ مصر وشخصياتها، ولاهم لديه سوى البحث عن ضحايا جدد من أجل الحفاظ على استقرار واستتباب النظام وأركانه والاستحواذ على الرضا السامى، بين طغيان وبطش وتعذيب الوطن فى شبابه المعتقل، وتغريب وانعزال ساكن القصر وابنته، لكن الفيلم حاول أن يقدم صورة كاشفة وفاضحة لدور البوليس السياسى ومديره الذى يفرض إرهابه على قوى الشعب قبل ثورة يوليو١٩٥٢، وأن البلد التى يديرها عزمى باشا هى محور الاهتمام ولب أفكاره التى تشغله طوال الأربعة والعشرين ساعة يومياً، وهذه الإشارات تأتى من خلال الجمل الحوارية، وليست عن طريق الخطابة الزاعقة والرنانة، لكنها محاولة لنقد الذات من خلال كشف هذه القوة التى لاتزال تعمل وإن اختلفت المسميات بعد ذلك.

".. إن كاتب السيناريو رأفت الميهى، هو الاكتشاف الحقيقى فى هذا الفيلم، ولكننا رغم حماستنا له يجب أن نقول بحذر شديد أيضاً أنه لم يصنع معجزة.. ولكنه فقط وبالتحديد كتب سيناريو ممتاز بمفهومه التقليدى للسيناريو.. بمعنى أنه يعطينا عملاً متماسكاً تماماً دراميا.. وشخصيات مدروسة جيداً تتحرك فى ظروف مدروسة بحيث تبدو تصرفاتها وسلوكها كلها منطقياً ومبررة.. ".

(سامى السلامونى/ مجلة «الكواكب» ـ ١٩٧٠/٣/٢٤)

وصدق مرة أخرى سامى السلامونى عندما راهن على اختيارات كمال الشيخ الفكرية خلال هذه المرحلة، التى قدم فيها بعض الأعمال من وجهة نظره تعالج قضايا الوطن فى ساعته وتاريخه، وانتقاده الموضوعات التى ارتبطت بما لديه من فكر وميول تجاه ماحدث ويحدث فوق أرض الواقع، ونعتقد أن هذه الأعمال ما كان يمكن لهاان يتم إنتاجها فى ظل سينماالقطاع الخاص ، وأن سينما القطاع العام ـ رغم عدم وجود لجان فكرية تقيم مايطرح مع أوضد النظام ـ سمحت بإنتاج هذه



لقطة من فيلم «غرب وشروق» إخراج: كمال الشيخ ١٩٧١

الأعمال كشكل ليبرالى أكبر من خلال قدرته على استيعاب كل القوى والاتجاهات التى تؤمن بأن مايقدم هدفه فى النهاية هو خدمة هذا الوطن مصر، وعلى الآخرين تقييم التجربة.

• القهر الاجتماعى والسياسى:

الاحتقان الاجتماعى والسياسى، جملة لم تكن فى مفردات الكلام فى الأربعينيات أو من القرن الماضى، لكن هناك بعض من كتاب مصر العظام كانت لديهم من الشفافية ووضوح الرؤية واستشراف الواقع ومقدماته، نجيب محفوظ واحد من هؤلاء الكبار الذى يعد ورقهة شفافة كاشفه بطريقة ميكروسكوبية ماحدث ويحدث فى أتون المجتمع المصرى وتحولاته فى كل الاتجاهات وفى ذات الوقت يشرح الحالة النفسية لأبطاله، ويحركهم فى حركة دائمة ربما بعضها إيجابى وآخر سلبى، ولكنه مدرك إلى أى مدى - هو يطلق شخصياته فى إطار خياله المرسوم باتجاهاته الفكرية المسبقة، لكنه لم يجور على شخصية دون أخرى، فهو يعطى كل تركيبة حقها.

ربما كانت الفترة مابين الحربين الكبار (الأولى والثانية) خلية نشطة لمصر التى يتقاذف من حممها السياسية تيارات ومذاهب مختلفة، كانت تعمل فى داخلها، ونجيب محفوظ - وهى أحد أهم مميزاته - راصداً تلك الحركات وهذه المذاهب والتيارات التى ضربت طبقات مصر من أدناها إلى أقصاها حيث البورجوازية المصرية الطالعة/ الجديدة خاصة فيما أطلق عليها " القاهرة الجديدة " - التى صاغها سينمائياً صلاح أبو سيف تحت اسم " القاهرة ٣٠".

إذن الأفكار الثورية والدعوة إلى الاشتراكية ينبرى لها فى شخصية طه الذى لايؤمن بهذا فحسب، بل أيضا بالعلم طريقًا لتحقيق دعواه، بينما زميله محجوب عبد الدايم"طظ" وتركيبته الاجتماعية المعدمة والذى عليه أن يكمل تعليمه ويصبح قادراً فى مجتمع هذه المدينة حتى لو تسلق أسوارها عبر الانتهازية محاولا التخلص من الفقر الذى طال كل حياته الأولى، وضرب القيم والأخلاقيات والأعراف، وصار مسلوب الإرادة فى تحقيق حياته دون تلك الوصولية التى صارت منهجا أو فى مواجهة زميله طه بقوة إرادته وحافزه نحو الإيجابية وقدراته وثقته فى مستقبل أفضل، وأن التغيير قادم لا محالة.

بين الصعود الطبقى/ الانتهازى، والتواصل الفكرى، يلعب أبو سيف فى منطقة الرمز - ويواجه ستينيات القرن الماضى من خلال هذه الصيغة السينمائية - حيث أيضاً الرهان على الحبيبة/ إحسان، التى وجدت فى طه، الأمل والمستقبل الذى يمكن أن ينشلها من الضياع والفقر وشظفة العيش، لكنها تباع فى لحظة تاريخية وتصبح خليلة/ عشيقة لقاسم بك، الذى كافأ مخدومه فى الوزارة، وعقد قرانه عليها كستار وغطاء لدخوله وخروجه وتأمين مستقبل له شكل آخر ومختلف لهذا البورجوازى الصغير محجوب(طظ)، وأهل إحسان التى وجدت نفسها مباعة فى سوق نخاسة من أجل البقاء وحياة أسرتها.

هذه المعضلة الاجتماعية وصراعات الفقر والقهر والعوز والحاجة، كانت مبررات تواجد الشريحة الكبرى فى هذه القاهرة الجديدة، ضاع بين أن يكون بشكل انتهازى أو سياسى، وبين أن يعيش أفاقاً يلعب على كل الحبال حتى ولوكان الشرف هوآخر خطوط التماس التى تبقى للإنسان ولكرامته، وعلى الطليعة الانطلاق نحو تعديل الواقع حتى ولو دفعوا الثمن من حياتهم فى سبيل كسر قيود هذا القهر الذى يلف أرجاء الوطن، حيث شكل القصر مع الإنجليز قطاع ضاغط على قوى الشعب مستخدمين سطوة الإقطاع وتسلطه عبر ترسانة من القوانين المقيدة للحريات.

".. إن صلاح أبوسيف لم يكن أكثر الذين حاولوا وصمدوا فقط بل إنه كان أيضاً - بحكم تكوينه الخاص فى بداياته الأولى فكرياً واجتماعياً - أكثر مخرجينا وعياً سياسياً وقدرة على الفهم والتحليل لعلاقات القوى فى المجتمع المصرى، منذ الثلاثينيات، حتى وضع يديه على أسس التفاوت الاجتماعى طبقياً واقتصادياً، وبالتالى على أسس الفساد والبؤس والاستغلال فى مجتمع متفسخ يحكمه ثلاثى القصر والإقطاع والاحتلال الإنجليزى.. ".

لقطة من فيلم «القاهرة ٣٠» إخراج: صلاح أبو سيف ١٩٦٦

(سامى السلامونى /مجلة «فن»/العدد ٢١ - السنة ٣ - ١٩٩٠/٩/٣)

هكذا يفجر أبو سيف أبطاله ويطلقهم فى قاهرته الثلاثينيه، بينما هى لاتزال موجودة تتحرك بيننا عبر العصور المختلفة، وأنها نماذج من الممكن أن تصادفها فى أى زمان، فمن أنهكه الفقر والحقد وحطم كل أخلاقياته وصار قواداً مفعماً بالمرارة ومستعداً لصنع أى شىء وسط هذا الصراع الوحشى الفاسد موجود، وهذا المؤمن بنظرياته ومبادئه وتطلعاته لازال بيننا، ومن صار نموذجًا للفساد ويجيد أصول اللعبة فى دهاليز الحكم موجوداً، فالقاهرة لاتزال ولن تختفىِ من الوجود.

• الخوف ياكل الروح:

فى الوقت الذى كانت مصر تمور فيه بحالة من الغليان من هؤلاء الذين وضعوا الشعب المصرى فى رهان حول المستقبل بعد الوصول إلى جدار نكسة ١٩٦٧ - على



لقطة من فيلم «ليل وقضبان» إخراج: أشرف فهمى ١٩٧٢

المستوى العسكرى والمدنى - وإحساس الشعب أن المكتسبات التى حصدها فى السنوات التى تلت ثورة يوليو١٩٥٢ بدأت تضرب فى الصميم من بعض القوى الداخلية، وأيضاً عبر ضربة عسكرية حاولت إجهاض التجربة المصرية ووقف عجلة التنمية بها، وخروج الشعب - يرفض الهزيمة وخروج قائده معتزلا الحياة السياسية - فى ٩، ١٠ يونيو ١٩٦٧، وتتطالب بعودته وإعادة هيكلة الدولة من جديد، وإسقاط من تسببوا فى ذلك، وبناء الجيش مرة ثانية لمواجهة العدو، وإعادة الاستقرار إلى الجبهة الداخلية لمؤازرة ما هو قادم قريب من عمل عسكرى، وفى هذا الإطار بدا أن هناك نوع من المواجهة وتطهير الداخل والعمل لصالح حسابات مستقبل الوطن، وصدور بيان ٣٠ مارس ١٩٦٨ " معالم على الطريق "، طريق المجتمع المدنى وما حدث فيه من خلل وكيفية التصدى لمعالجة هذه الوضعية، وبناء حياة ديمقراطية والقضاء على مراكز القوى بعد إزالة آثار العدوان.

بدا أننا فى بداية منعطف إصلاحى من أجل أبناء شعب مصر (المجتمع المدنى والعسكرى) الذين وضعوا أنفسهم فى خدمة الثورة المباركة التى أنصفت السواد

الأعظم منهم، والانفراجة التى ظهرت عبر السماح بتواجد مساحة من حرية التعبير فى المجالات الثقافية المختلفة ـ حتى ولوكان الرمز أحد قواعد اللعبة ـ ربما كانت السينما لعبته على استحياء لكنها انفراجة ديمقراطية بشكل أو بآخر.

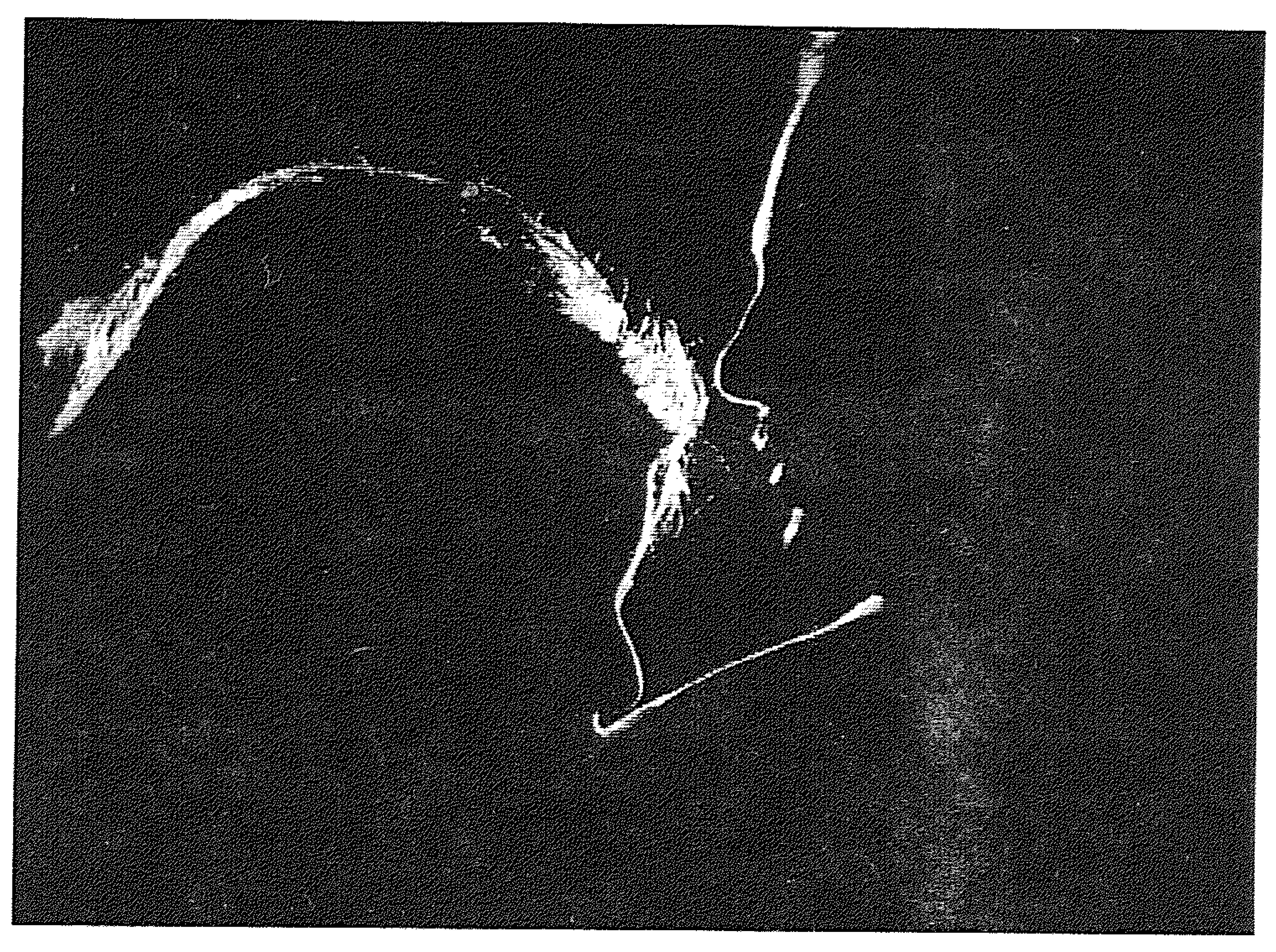
فى هذا الإطار، وقبل تصفية القطاع العام السينمائى، وبعد تجربة أشرف فهمى فى ثلث فيلم " صور ممنوعة " مع مدكور ثابت ومحمد عبد العزيز، أخذ أشرف فهمى فرصة كبيرة لإطلاق بعض الهواجس الدفينة التى عانى منها الشعب المصرى خلال حكم وسلطة الدولة البوليسية سنوات ماقبل النكسة ١٩٦٧، وإن كانت الأحداث تطل علينا من بداية الأربعينيات من القرن الماضى، حيث دولة العنف والخوف والقسوة والتسلط والقهر الإنسانى على المستوى الاجتماعى والسياسى، وتلك السادية والوحشية التى ارتسمت فى طبيعة التعامل بين هؤلاء السادة وعبيدهم، بين علية القوم وخدمهم، بين هذا الظابط الكبير وهؤلاء الشواذ من المساعدين، وتلك الزمرة المقهورة فى المعتقل البعيد بما فيه من قمع متفشى فى أرجاء المكان المعزول من كل السمات الإنسانية فى أجواء مظلمة رطبة.. عفنة.. لاحياة فى هذا العالم الكئيب، فالسجان والمساجين فى سجن كبير والخوف يأكل الروح، روحهم، " ليل وقضبان "..الغلظة واللاآدمية.. الظلم والعذاب غير المحدود، وتلك الألعاب القمعية، واللذة فى تناولها بهذا الشكل السادى ومحاولة محاكاة لنظام استخدمت فيه السلطة البوليسية ـ طريقة تمت توريثها داخل نظام المؤسسة البوليسية ألا وهو قلم أو دائرة البوليس السياسى الذى كان يبطش بكل من تسول له نفسه فى العداء للقصر، أو الإنجليز أو رجالات الحكم ـ فهم أعداء لمصر !!نجح أشرف فهمى/ مصطفى محرم فى تقديم صورة لعبت دوراً بالغاً خاصة الإسقاط والرمز فى نقد النظام، وسمح النظام بعرض ذلك فى إطار تقديم شكل للحياة الديمقراطية.

«ليل وقضبان».. أحد العلامات الهامة فى تاريخ السينما العالمية وهو درة قائمة أفلام مخرجه، يقف بينها شامخاً ببنائه الكلاسيكى ومعماره السينمائى الرصين.. "

(على أبو شادى /«كلاسيكيات السينما المصرية»/«كتابات نقدية» ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة/ يناير ١٩٩٤)

• سمان وخريف القاهرة على شاطىء الإسكندرية:

يقف عيسى الدباغ يندب الماضى الثورى له، وهو الذى شارك فى إرهاصات مقدمات وجذور ثورة يوليو ١٩٥٢، وهو أحد الذين قامت الثورة بتطهيرهم، فخرج



لقطة من فيلم «السمان والخريف» إخراج: حسام الدين مصطفى ١٩٦٧

مهرولا إلى مدينة بعيدة، ذهب اليها وهو مكدود الحيل والجهد ومشوش الفكر، فهو رغم انتمائه المذهبى الوفدى، لكنه كان مع الثورة، مع ذلك وجد نفسه مثل هذا الطائر الذى يهاجر أرضه الرطبة/ الموسم الشتوى البارد والنزوح من شمال المتوسط إلى جنوبه، وهكذا عيسى الدباغ بعد رحلته الطويلة الشاقة فى القاهرة يسقط فى شباك الإسكندرية، ولا مخرج من هذه الشباك، فالهزيمة لا محالة، والنفس منقطعة الأنفاس.. والأفكار مشتتة.

"السمان والخريف " أحد أهم الأعمال التى تناولت ثورة يوليو ١٩٥٢ من خلال شخصية وفدية خرجت فى إطار التطهير، وهو نموذج يمثل قطاع كبير لبعض الناس كانت الثورة أحد أحلامهم، لكنها عصفت بهم، شأنه فى ذلك شأن العديد من الذين كانوا يستفيدون من نظام ما قبل ٣٢ يوليو ١٩٥٢، هؤلاء الانتهازيون والمتسلقون وأصحاب المصالح، لكنه لم يكن يتخيل أن يكون خارج النظام الجديد.

فى الأسكندرية يسقط بين أحضان العاهرة ريرى التى تعيد اليه بعض من توازنه على المستوى النفسى والعاطفى، وبالتالى الحياتى، لكنه يطردها من جنته عندما

يعلم أنها وجدت نفسها وأحبته دون مقابل وبالتالى صارت حاملا، «السمان والخريف» تأملات فلسفية لحالة شعورية هامة لبعض رجالات ماقبل ثورة يوليو ١٩٥٢، ومدى حالة الإحباط والهزيمة التى تواجههم فى منعطف حياتهم، فى هذا الخريف.. والفراغ السياسى أولا.. والعاطفى ثانياً، وعدم الإيمان بكل ما حوله بكل ما خول له من علاقات اجتماعية ذهبت إلى مصالحها الخاصة، رغم أنه كان رجلاً وفدياً وموظفاً كبيراً يشار اليه،لكنه سقط مثل أخرين، فكانت تلك الحالة من الضياع وخيبة الأمل فى تلك الأجواء الباردة والمشاعر الجافة المتبلدة والخواء العاطفى والإنسانى.. فالهزيمة من الداخل شديدة وقوية لابتعاد كل الأحباء بعيداً عنه، وانضمامهم إلى الجانب الآخر.

".. تبدو ريرى المومس أكثر شخصيات النص أصالة، وتتضاءل إلى جانبها سلوى خطيبة عيسى الأولى، والتى تدير عنه بمجرد أن يدير عليها الزمان وتتزوج حسن ابن عمه الذى يقبل عليه الزمان ـ كما تتضاءل إلى جانب ريرى.. قدرية زوجة عيسى الدباغ وأمها اللتان تخططان لاصطياد عيسى زوجاً، وللإبقاء عليه كمفارقة حقيقية.. هى أن عيسى الوفدى السابق والموظف البارز فى عهد الوفد، يحمل بذور السقوط، وريرى المومس تحمل بذور السمو، وعيسى السياسى البارز فى عهده يسقط حين ينحرف عن مبادئه مستغلاً لهذه المبادئ فى جمع الرشوة، وهو يسقط حين يتخلى عن ريرى بنذالة بعد أن حملت منه، ويسقط حين يتزوج بلا حب من امرأة لمجرد أنها غنية، أما ريرى فتحتفظ بنواة الصلابة التى تشكل احترام الذات.. فى حين يلفظ عيسى بعد الحمل، لا تحاول قط أن تلاحقه، وحين تلقاه صدفة وينكر معرفتها.. تتقبل إنكاره فى هدوء.. ".

(د.لطيفة الزيات/«المرأة.. فى أدب نجيب محفوظ»/«الطليعة» ـ العدد ٤ السنة الحادية عشر ـ ابريل ١٩٧٥)

" السمان والخريف " ".. فى إطار ظروف الفيلم المصرى يمثل القطاع العام فى معركة السينما الضارية، إذ يعتبر عملاً متقبلاً تعاون على إنجازه مجموعة من الفنيين والفنانين جمعت بينهم النية الطيبة، وإن تفاوتت قيمتهم تفاوتاً كبيراً..".

(سمير فريد/ «العالم من عين الكاميرا»/ ١٩٦٧)

• المتمردون.. محاولة إنقاذ وعى الجماهير:

".. كنت مؤيداً للثورة ومعجباً بزعيمها، وإن لم أقف فى طابور المثقفين ولم أخشى انتقاده، لم أنضم يوماً لأى من التنظيمات السياسية، وإن كان لى أصدقاء من

أعضائها، كنت بطولى أمتلك وعياً وأملاً فى الثورة ستغير أشياء كثيرة إلى الأفضل.. ".

(حوار توفيق صالح مع فريال كامل - «القاهرة» - العدد ٣٤٥ - ٢١ نوفمبر ٢٠٠٦)

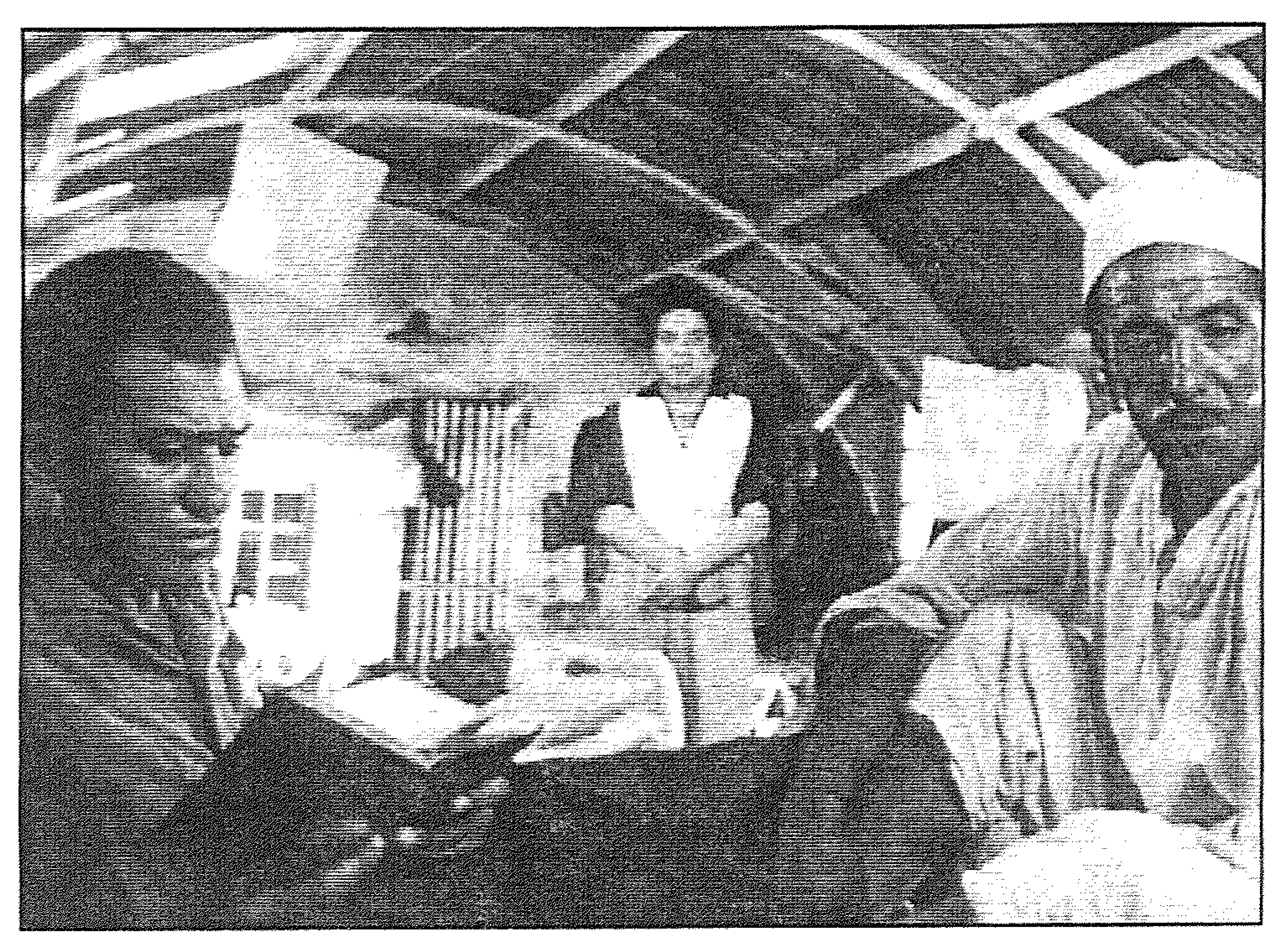
هكذا كان إحساس توفيق صالح بثورة يوليو ١٩٥٢، وكذلك إعجابه بزعيمها الرئيس جمال عبد الناصر، ووعيه بقيمة الثورة وما سوف تحدثه من متغيرات على المستوى العام للأفضل. ".. مع بدايات الثورة كان هناك هامش ضيق للحرية استغلها السينمائيون فى نقد الماضى ومايموج به من الصراع الطبقى وفساد النظام الملكى وممالأته للاحتلال البريطانى.... كنت كمواطن أشعر بالقلق تجاه تناقضات الواقع، وكنت كسينمائى مؤمناً بأن السينما أداة لفهم الواقع، السينما من وجهة نظرى قضية تناقش الأوضاع الاجتماعية والسياسية وأيضاً القومية فى لحظة مخاض تاريخى، مهمتى إيقاظ وعى الجماهير وتوجيه فكر المشاهد لاتخاذ موقف، السينما كما أعرفها أداة للتغيير للأفضل لا لتكريس التخلف.. "

(نفس الحوار السابق المشار اليه بعاليه مع فريال كامل).

توفيق صالح ليس بالمخرج السينمائى الذى ينفذ أعمال سينمائية لها من المكانة الكبيرة فى تاريخ السينما العربية فحسب، بل هو قبل أن يكون ذلك المخرج السينمائى هو المفكر السينمائى الواعى بأدواته السينمائية، المسألة ليست سينما بقدر ماهو دور هذه السينما "إيقاظ الوعى وتوجيه فكر المشاهد ". تلك كانت المرتكز الأساسى فى مجموع أعماله الروائية رغم قلتها، إنها صارت من الأفضل والأعظم فى تاريخ السينما العربية، والوعى بقيمة الوثيقة السينمائية ودورها فى مخاطبة المتفرج.

" المتمردون " تعبر عن أزمة الشارع المصرى وحيرته بعد قيام الثورة، ومعطيات البداية والتوهج، وتحليق الشعب حول القيادة، والوقوف معها فى كل الخطوات التى سعت لإجراء التعديل أو التغيير أو الصورة المثلى للمجتمع المصرى القادم، لكن إحساس المواطن بانصياع الزعامة إلى مآرب بعيدة عن الشارع/ الشعب فى لحظة ما، هو الباعث نحو إطلاق جرس إنذار تحذيرى، وحتى لو كان ذلك رمزاً، فالبناء هنا قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ ـ مصحة للدرن مقامة فى الصحراء.. حيث العزلة - ومن خلال تلك الأقصوصة السينمائية بما فيها من عنابر الدرجة الأولى والمجانية، يناقش توفيق صالح قضايا الوطن وقيادته وينقل هموم وشجون الشارع/ المواطن العادى.

".. دور المثقف الواعى عندما يحدث تصادم مع من يكرسون التخلف.. ودوره فى



لقطة من فيلم «المتمردون» إخراج: توفيق صالح ١٩٦٨

تنظيم حركة الجماهير من أجل التغيير ومواجهة الفساد والبيروقراطية.. "

(نفس الحوار السابق بعاليه مع فريال كامل).

ما يعنينا هنا رؤية توفيق صالح التى تتسم بمنهج فكرى سياسى واضح للمتغيرات التى تدور من حولنا على المستويات الاجتماعية والاقتصادية وبطبيعة الحال السياسية، ونجح - رغم محاولة البطش والسيطرة والجحود الذى واجه هذا العمل وتواجده فى مخازن الشركة بعد اكتماله لمدة تزيد عن عام - فى الإفراج عن تلك الأفكار التى حملت رؤية استشرافية للمستقبل رصد ما نحن مقبلين عليه فى نكسة ١٩٦٧ - وما صاحب ذلك من هيمنة الدولة البوليسية ونزول ورفض الشعب لتلك النكسة فكان الإفراج عن هذا العمل الذى مس شخصية القيادة ودورها، والصراعات التى تدور من حوله ومدى انحيازه، وعدم تحقيق الآمال المنشودة منه !بينما تجد السلطة من حوله أن ما يقرره من امتيازات لهؤلاء الرعاع أكثر بكثير من حقهم، وبالتالى استمالوه إلى قوة السلطة وعدم التفريط فى امتيازات الحاكم على حساب هؤلاء المحكومين.

".. إن نوعية المتمردين مضموناً وتكنيكاً، تفرد له مكاناً خاصاً فى حاضر السينما المصرية، وتفرد أن نستثنيه بوقفة عميقة ومسئولة تضعه فى السياق التاريخى الصحيح... الفيلم ينفرد فى تفسير ظواهر الواقع المصرى بمستوياته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية... فالبطل هنا هو الذى يحرك الأحداث ويصنعها، دون أن يكون أسيراً لحبكة درامية تحركها الأقدار والمعتقدات الغيبية..، المتمردون طفرة تقدمية فى مضمون الفيلم المصرى دوراً هاماً قوياً، يعصف بالفكر السينمائى القديم وما استتبعه من تكنيك يضع أرضية صلبة لسينما جديدة تستمسك أكثر ما تستمسك بواقع الإنسان المصرى فى صراعه من أجل تناقضاته فى سياق التطور الحتمى الخلاق، فليس المهم هنا أن تضم لقطات الفيلم الحوارى والأزقة وأسواق الخضار ومحطات السكة الحديد، وإنما المهم، بل وفى الدرجة الأولى من الأهمية أن نرى لماذا انحشر الإنسان فى الأزقة والحوارى أو صار عاملاً يشقى النهار طوله لقاء قروش فى سوق من أسواق الخضار هنا يكمن الفارق الجوهرى بأن ما يسمى بالسينما القديمة ومانراه سينما جديدة، فارق يكمن فى كيفية رؤية الواقع الإنسانى وتفسيره.. ".

(المتمردون /فتحى فرج /مجلة «المسرح والسينما» ـ العدد ٥٦/٥٥ ـ يوليو/ أغسطس ١٩٦٨)

قوة توفيق صالح المفكر السينمائى تكمن فى حالة الوعى الثقافى والفكرى ونفاذ بصيرته سينمائياً، وإيمانه بثورة يوليو وقائدها، ودور المثقف فى محاولاته إيقاظ الوعى لدى الجماهير سينمائياً، وليس بخطاب زاعق، بل من خلال منظور سينمائى يمكن أن يحاكى به الواقع ونابع منه وهو ماجعله من النخبة المميزة والتى جاد بها تاريخ السينما العربية، والتى لا تزيد عن أصابع اليد الواحدة.

".. برهن توفيق صالح تميزه فى سينما الثورة بوعى أيديولوجى، وثقافة شموليه، وبصيرة نافذة.. جاء توفيق صالح ابناً شرعياً للثورة، رفض تماما أن يتخلى عن إيمانه الأيديولوجى بها، بنفس الحدة التى رفض بها تقديم تنازلات أو القيام بمصالحات مع الأطر السينمائية التقليدية.. فقد سعى لتقديم صورة جديدة للبطل عندما يخوض صراعاً لإبدال الظروف الموضوعية فى واقع معين، وفى ظروف تاريخية معينة بظروف أخرى.. لذا كانت الحلول نابعة من الواقع وإمكانياته المتاحة بالفعل، وليس بالاعتماد على قوة قدرية أوسلطوية عليا.. ".

(الفاروق عبد العزيز ـ السينما المصرية وثورة يوليو.. محاولة للرؤية فى سنوات الأمل والانكسار/ «الطليعة» –العدد الحادى عشر /نوفمبر ١٩٧٥– السنة الحادية عشر).

يتبقى لنا أن نقول أن المتغيرات السياسية التى صاحبت التجربة الناصرية وانعكست بشكل أو بآخر على المجتمع المصرى (من قاعته إلى قمته أو العكس) فهناك المصداقية والرؤيا والخطأ والتجربة، وبالتالى كان هناك وجهات النظر المتباينة التى أيدت الاتجاهات والأفكار أو وجهت النقد والانتقاد حتى ولو من خلال الطرح الرمزى لأفكاره ورؤى النظام، وانعكاساته على مجموعة المثقفين فى مجالات شتى، والسينما أحدها، وآخرون انتقدوا التجربة، وكانت لهم ملاحظات عليها وصدر عنها بل وحاولت أن تتضمن الأعمال التى قدمتها وجهة نظر أخرى مخالفة، وهو الأمر الذى يحسب أيضاً للنظام الناصرى الذى سمح بتقديم الرأى والرأى الآخر قد يكون ذلك فى إطار ديمقراطى أو نوعاً من جعل الأمور أكثر انفراجاً وطرح ما هو بداخل الصدور المكتومة، أو رصد المتغيرات التى تدور فى الشارع والتى لعب فيها بعض مراكز القوى التى ذكرها بيان ٣٠ مارس ١٩٦٨، وإن كان قد تركها حتى يزيل آثار العدوان أولاً، ثم يعود اليها لتطهير المجتمع منها لكن النظام كان أكثر من مرحب فى تصورنا بمحاولة القطاع العام السينمائى فى تناول قضايا سياسية قد تبدو شائكة واحتمال الغمز واللمز ونقد التجربة والقاء الضوء على أشكال القهر الاجتماعى والسياسى، وفى نفس الوقت محاولة هذه السينما إيقاظ وعى المواطن/ الجماهير.

الباب الخامس:

الفن والتجربة

ربما كتب آخرون حول هذه الأعمال التالية بإسهاب وتميز، لكنه من الظلم عند الحديث عن سينما القطاع العام عدم الإشارة اليها، حيث أنها تعد من الأعمال التى تمثل درر هذا القطاع، رغم أنها لم تعرض بشكل تجارى واسع، وأن عرضت ففى مناسبات وعلى استحياء رغم مرور سنوات عديدة على إنتاجها وعرضها الأول، والحقيقة الأخرى، أن هذه الإنتاجات واجهت بعض مصاعب إنتاجية فى بداية الأمر لإقناع مسئولى الإنتاج عند تنفيذها، ولكنها كما نعتقد أصبحت أيقونات يجب مشاهدتها بشكل كيس واحترام بالغ وقناعة واستشراف هذه المجهودات التى أبدعها صانعوها، وحاولوا أن يقدموا رؤية مختلفة لشكل العمل السينمائى (روائى/ تسجيلى).

نقطة ثانية، أن الفضل يرجع فى الكتابة عن سينما القطاع العام للدور الذى لعبته جماعة الفن السابع فى الإسكندرية، عندما قدمت منذ بداية عام ١٩٨٧ بنادى الفيلم لأتيليه الإسكندرية إعادة قراءة السينما المصرية فى إطار الاحتفالات بمرورخمسين سنة على ميلادها، وكان ضمن هذه الاحتفالية أفلام من سينما القطاع العام وهو الدور الذى حاولنا أن نلعبه منذ سنوات فى قراءة طويلة للسينما المصرية منذ البدايات وإعادة التقييم مرة ثانية.

نقطة ثالثة، أنه ماكان يمكن لنا البداية إلا من خلال رجل ساهم بشكل مباشر فى

تواجد هذا البرنامج منذ بداياته ألا وهوالدكتور/ **مصطفى على محمد** عميد المعهد العالى للسينما ورئيس المركز القومى أيضاً فى ذلك الوقت، وهوالذى استطاع أن يوفر لنا نسخ ٣٥ مللى من الأفلام الروائية الطويلة وأيضاً إنتاجات الأفلام التسجيلية والقصيرة، حيث لم تكن هناك فضائيات منتشرة بهذا الحجم تعرض التراث السينمائى المصرى بشكل منتظم وفى أوقات مختلفة.

▹ **الحداثة فى صورة:**

فى برنامج نادى الفيلم قدمنا قراءات مختلفة منذ فيلم كامل مرسى.. «**النائب العام**»/ «**السوق السوداء**».. للتلمسانى، مروراً بالفتوة.. لأبى سيف، «**امرأة فى الطريق**».. لعز الدين ذو الفقار، وصولا إلى مجموعة من أفلام القطاع العام من «**زوجتى والكلب**».. لسعيد مرزوق وأفلام أخرى ليس مجالها هنا، وليلة خاصة كانت لمدكور ثابت، «**ثورة المكن**».. الفيلم التسجيلى، **وحكاية الأصل والصورة فى قصة نجيب محفوظ** المسماة «صورة» وهو فيلم روائى فى حوالى ساعة وعرض ضمن إطار فيلم من ثلاث قصص تحت اسم " **صور ممنوعة** " شاركه فى إخراج الجزءين **محمد عبد العزيز**فى " ممنوع " **وأشرف فهمى** فى " **كان** " والأجزاء الثلاثة سيناريو وحوار رأفت الميهى وكان من المشاركين فى إعادة التقييم

ورؤياهم النقدية والفنية مجموعة كبيرة نذكر منهم على سبيل المثال الأساتذة (د **يحيى عزمى/ خيرى بشارة/ خيرية البشلاوى/ عبد الحى أديب**... الخ).

أفلام مدكور ثابت/ كانت بالنسبة لنا شكل مختلف فى العلاقة الذهنية البصرية السينمائية - بينه وبين المتفرج أيضاً إن تلك التجربة السينمائية المصرية يقابلها تجربة سينمائية آخرى سورية الإنتاج - أحضرها لنا الناقد الكبير الراحل **فتحى فرج** فى نوادى الثقافة الجماهيرية - الا وهو فيلم " **اليازرلى**" الذى أخرجه قيس الزبيدى - عن قصة للأديب السورى الكبير **حنا مينا** تحت اسم على الأكياس - وإن كانت بشكل مختلف ألا أن هناك أيضاً رؤية سردية استخدم فيها لغة التجريب التى شاهدناها عند مدكور ثابت والتى فتحت حلقة نقاشية حول الإمكانيات الفكرية للمبدع وتوظيفه لهذا النوع من السينما وكيفية إيصاله إلى الجماهير، أم أنه نوع خاص بالفن والتجربة ليس مكانها صالات العرض الكبيروبالتالى عليها الذهاب إلى صالات الفن والتجربة المحدودة العدد، أم أن ماقدمه مدكور ثابت نموذجا لسينما الترف الفكرى الذى من الصعب تناوله وهضمه، وبالتالى ليس هو زمنه !، وحقيقى كان هذا الفيلم بداية مشاهدة لجمهور مختلف فى المستوى العمرى والفكرى

والثقافى، وفتح مجالات شتى للمناقشة.

«صورة».. يمكن تلخيصها على هذا النحو.. تعثر الشرطة على جثة امرأة تحت سفح الهرم..ينشر الخبر فى الجريدة، تتعرف مجموعة من البشر على الصورة، معرفة وثيقة لصاحبتها، مثل الأم التى هربت ابنتها من القرية إلى المدينة ـ القاهرة ـ وهذا السيد الذى وجدها خادمته الصغيرة التى كان دائماً يغازلها، أو هى تلك العشيقة لأحد المديرين والتى هربت منه بعد أن حملت، أو فتاة ليل.. لكنها فى كل مكان لها اسم مختلف، ليجد المحقق نفسه فى حيرة عند محاولة كشف الحقيقة غير المعلومة مخلص الحكاية فى الشكل السردى السينمائى التقليدى.

لكنها عند مدكور ثابت، استدعى مجموعة من التجارب الفنية والحياتية الشديدة التعقيد، ورسمت شكلا مغايراً لتناوله السردى، فمفردات الحياة لم تعد تقبل الشكل المسلسل (بداية.. وسط.. نهاية) بقدر ماهناك قوة ضاغطة كامنة داخل النفس البشرية نتيجة تحولات الشارع السياسى والاجتماعى فى وسط قيم مضافة الينا عبر النظام الناصرى، والوقوف فجأة فى لحظة النشوة والمجد، لنتساءل كيف حدث ماحدث عام ١٩٦٧ ؟.

مع توالد الأحداث بصدور بيان ٣٠ مارس ١٩٦٨، وثورة الشباب فى مايو من نفس العام فى فرنسا، وما صاحب ذلك من خلق ثورة شبابية فى جميع أنحاء العالم، واتجاهات أخرى فى السينما العالمية، نتيجة وقوع الإنسان الأوروبى فى مصيدة الثورة الصناعية الثانية

و الخروج من الحرب الكبرى، وحالة التمزق والبحث عن الذات التى أصابت هذا المواطن، ومحاولة التعبير عنه سينمائياً عبر الأفلام الكثيرة وميلاد موجات (الايطالى انتونيونى/ المجرى يانتشو/ الإسبانى بونوبل/ الألمانى فيندرز) والموجة الجديدة الفرنسية التى أصبح لها من الأعمدة الكثير و(الاندر جروند سينما فى أمريكا والسينما الحرة فى بريطانيا). وما أطلق عليها فيما بعد من الدارسين والباحثين " بالحداثه ".

إذن الحكاية مرتبطة ببعضها البعض ارتباط غير وثيق ولعلاقات شخصية مع بطلة صورة، كلها متشابهة فى النهايات (الموت/ القتل) فى بداية الحدث أو نهايته، جدلية إعادة تركيب الصورة من خلال رواية الحدث بشكل مغاير ومختلف وبنفس الشخوص، وتجديد الحكايات المجزءة، وتجزئة العلاقات المستمرة، فقد العلاقة بين الحاكى والمحكى عنه، لاشيئ سوى رواية الحدث من خلال شكل علاقة أخرى..

مختلفة فى الشكل متوافقة فى الملامح، وهل هى المليونيرة الأجنبية.. أم شلبيه الشغالة/ يا ترى هيه سميره عاملة النسيج/ أو فيفى بتاعة المدير/ يمكن دريه.. الداعرة/ لكنها ليست فكيهه التى هربت من أهلها فى البلد، وسط هذا كله يدعونا فن الفرجة والحوار من خلال الشاشه مع المتفرج إلى مناقشة موضوعات وتأمل أشياء.. والتوقف عن الاسترسال وتكوين نهاية خاصة بك، فهم خلف الصورة لا علاقة لهم بها، بينما أنت أمام الصورة وتحاول أن تكون علاقة ما أو موقف فكرى واجتماعى فيما يستدعيك لذلك، أم الهدف فى المغزى سياسى!!.

بمناقشة هذا العمل الذى يصب فيه مدكور جزء من ذاته فى شكل جديد، ولغة سينمائية تنصهر فيها تقاليد الفن السينمائى مع ما يمكن أن نسميه فن المسرح اليونانى فى استخدام الأقنعة المتوالية ولا حدود لها، أو التريث عند تلك اللعبة، حيث الاختلاط الملاحظ بين الواقع والحلم والفانتازيا فى وحدة متشابكة، فهو التباس إنسانى معد سلفا، لكشف حيرة وعبثية الحياة المعاصرة، وحالة العجز والتمرد والضياع فى هذا المجتمع النامى والذى حاول التحول إلى الشكل الاشتراكى وضرب فى مقتل. وأصاب من أصاب بأهازيج كادت أن تطيح بشباب الوطن.

صورة ثلث فيلم، لكنه يحمل قدرا من السماح لهؤلاء الشباب فى ذلك الوقت أن يرسوا على مرسى، قد يكون هدفه الأساسى صنع سينما، لكن أى سينما تلك التى حلموا بها وحاولوا أن يصوروها، صورة.. فيلم يعطى القطاع العام الشهادة فى عطائه للشباب بالعمل فى – إطاره، حتى ولو كان الفيلم غير تقليدى.. وكان صورة تجريبية ظهرت كفلاش ضوئى واختفى سريعا، لكن بقيت الوثيقة السينمائية شاهدة على المحاوله.

◄ تحفة القطاع العام التسجيلية:

هل أحد شاهد هذا العمل؟ لا أظن ذلك؟ هل وجد فى هذا العمل ما يستدعى أى تربوى بإمكانية عرضه فى المدارس الإلزامية والثانوية والمعاهد والكليات المختلفة كى يراه أبناء مصر ؟، لا أعتقد !، هل وجد أى إعلامى بحق وحقيق أن هناك وثيقة فيلمية راصدة/ جامعة تحكى التاريخ كله والحضارة على ضفاف النيل وفى نفس الوقت جدير بعرضه ؟، هل فكر أحدنا من أين ينبع نهر النيل بشكل علمى ومنهجى كى يحكى لنا معنى فيلم " ينابيع الشمس " ؟، وهل يعلم أحد أن هناك فيلما يسمى" ينابيع الشمس "؟.

هذا العمل التسجيلى النادر، أحد إنتاجات القطاع العام السينمائى، ألفه وأخرجه المخرج النيوزلاندى " **جون فينى** "، وصوره المصور " **حسن التلمسانى** " فى محاولة منهما للإجابة عن سؤال هام فى حياتنا يسأله الإنسان المصرى على مر العصور ألا وهو سر الإسطورة حول ينابيع نهر النيل، من آلاف السنين كان هناك من يحاول كشف هذا السر العظيم لنهر يخترق أراضى واسعة وبلدان وقرى ووديان وصحارى، وبشر لا تعد ولا تحصى بالملايين، ليس هذا فحسب بل يفيض من خيره كل عام على جنباته، فيهب الحياه للبشر والزرع والحيوان، كل شئ يصبح أكثر اخضراراً.. يانعاً، وحوله صارت هناك حكايات مدونة.. وأخرى غير مدونة ومنقولة ومن خلال أسرة تلو أسرة، والحكايات صارت أساطير.

«**ينابيع الشمس**».. أشبه بلحن إسطورى عتيق، غير تقليدى قدم ملامح وشكل وروح هذا النهر العظيم، نهر النيل بأبعاده وتفاصيله وخصوصياته.. والحضارات التى رست على ضفتى النهر وهذا الوادى، وكأنه صانع ماهر.. حرفى صاغ تلك الحضارات من خلال توجيه الهى.. يرسم أبعاد ملحمة بها الكثير من الرموز والحياه والأحاسيس والمشاعر، رغم ما يعترضه من وديان.. شلالات.. أشجار باسقه.. أحراش وأعشاب، لكنه فى طريقه يرسم أبعاد البهجة ويعطى صورة دافئة للحياه المختلفه، من شمال الوادى إلى جنوبه حيث المناطق والصخور الاستوائية وأشكال وألوان من البشر والعبادات، رحلة حتى الوصول إلى المنبع أو كما تقول الأسطورة: ".. تأتى مياه هذا النهر من الجنه.. ".

فينى، يربط ذلك كله بعلاقة عبادة الشمس عند الأجداد الفراعين فى أرضهم العطشة/ الجافة/ القاحله.. وقدرة هذا النهر الذى يفيض سنويا بعطاء الخير والضياء ليعاود تخصيب مصر من جديد، بين الشمس والنهر هناك تلاحم، بين بذوغ الشمس وينابيع النهر، يحاول أن يقدم جون فينى إجابته حول الأسطورة التى ترددت من آلاف السنين، وهو نوع من المغامرة التى اكتشفها العالم " **ستانلى** عام ١٨٧٦ عند وصوله إلى ما يسمى بجبال القمر، تلك الجبال التى ترتفع فى السماء لأكثر من ثلاثة أميال لتظهر وتختفى وسط السحب معظم أيام السنة، وهناك هذا المشهد الجمالى الرئع لحجم الأبخرة المجمدة التى تتجمع حول تلك القمم لتشكل ملامح النهر الذى تبدأ ينابيعه من تلك الجنه.

أو كما يقول الراوى فى الفيلم: ".. هنا مهد النيل فى أرض البحيرات الأفريقية الهائلة، ينبع النهر من الأمطار المتساقطة على براكين الكونغو من ثلوج جبال القمر

الذائبة، تتجمع كلها فى بحر واسع من الماء العذب فى بحيرة فيكتوريا.. أكبر بحيرات أفريقيا، هذا هو النيل الحقيقى.. النيل الأبيض.. ".

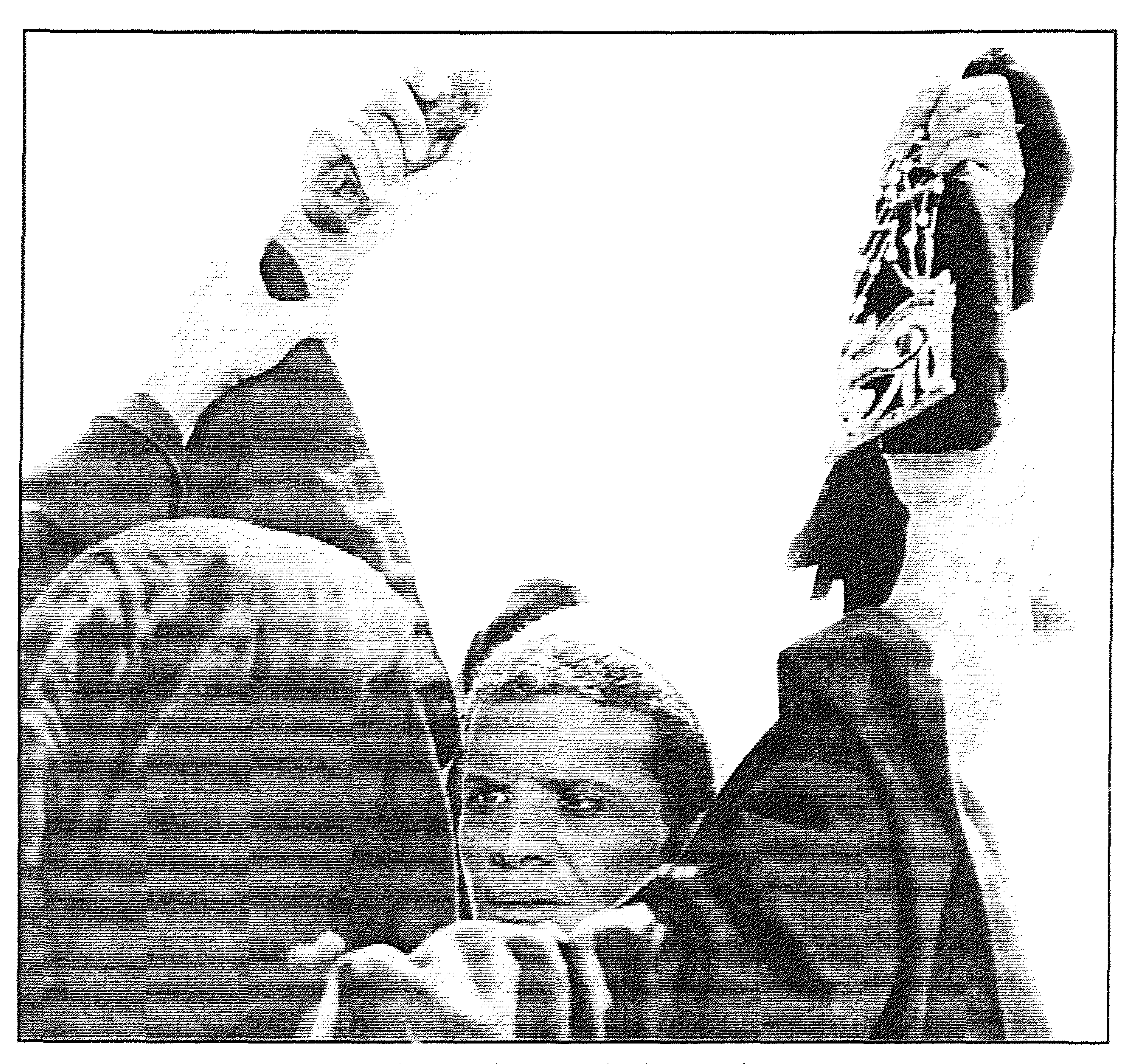
فى فيلم «ينابيع الشمس» عبير الحياة ورحيقها، أسطورة خالدة لنهر يفيض من ذاته كل عام كى يعيد النضارة والحياه على ضفتى النهر بعد رحلته الطويلة الشاقة من المناطق البعيدة، من جبال القمر وجنة الأحلام الرائعة والتى رسم فينى والتلمسانى صورها، فكانت أسطورة تحقق وتفيض حياه وينابيع.. ينابيع الشمس.

◁ الفن.. هو المومياء:

كان هذا العمل صدمة للمتفرج الذى حاول أن يبحث عن قصة أو معالجة طبقا للقواعد السينمائية الدارجة فى الأعمال المصرية، ولكن هناك من ذهب مع أحداث الموضوع وذاب فيه رويداً.. رويداً ووجد شيئا آخر مختلفا من حيث الروح، وطريقة التفكير والصبغة الموضوعية والإيقاع والملابس و.. و.. الخ، هى رحلة صاغها فنان الفيلم **شادى عبد السلام** - بين تصميم الملابس.. وهندسة الديكور والمناظر.. رحلة لا بأس بها كانت تتكون داخله هذه اللحظة التى يحاول أن يقدم ما يعتمل بداخله حول الحضارة المصرية، وربما كانت الأوقات المفجرة لذلك هو عمله فى فيلم" **كليوباترا** " ثم فيلم " **فرعون** "، ورحلته مع " **روبرتو روسللينى** " فى فيلم " الحضارة " الذى اختار موضوعا أو واقعة حقيقية مشهورة فى أوروبا لدى علماء الآثار حدثت عام ١٨٨١، رويت فى كتبهم:

- " **المومياء الملكية** ".. **جاستون ماسبيرو**.
- " **تاريخ مصر** ".. **برستيد**.
- " **الفراعنة المفقودون** ".. **كوتريل**.
- " **توت عنخ آمون** ".. **نويل كور**.
- " **آلهه.. مقابر.. وعلماء** ".. **سيرام**.
- " **مخبأ المومياء الملكية** ".. **بروكش**.

إذن الأقصر مسرح الأحداث، حيث عرفت قبيلة الحربات سر مخبأ المومياء وتوارثته أباً عن جد، لكن حدث ما لم يكن فى الحسبان، فقد أفشى أصغر أفراد العائلة السر المتوارث لرجال الآثار، واعتبر ذلك أمر غير مبرر أو طبيعى، رغم عدم وجود أى خلاف عائلى أو حتى طمعاً فى مكافأة !!، لكنه كان مؤمناً بعدم المتاجرة بالأجداد، بين الجبل والمعابد الفرعونية والنيل وتلك الصحراء الجافة، وهذه القرية القابعة فى حضن الجبل، ينسج **شادى عبد السلام** فيلمه الملحمى بمشاهده العديدة



لقطة من فيلم «المومياء» إخراج: شادى عبد السلام ١٩٧٥

الرائعة خاصة عند هبوط التوابيت ليلا من الجبل، حيث اصطف رجال القرية على الجانبين وكأنهم فى حالة وداع لعزيز لديهم، هذا المشهد ذاته «قداسة الموت» فى الميراث المصرى ظاهرة خاصة وأن تلك التوابيت راحلة إلى الشمال برفقة سفينة أفندية الآثار.

يبدأ فيلم " شادى عبد السلام " ببعض الأبيات من كتاب الموتى الفرعونى وينتهى به، والبداية والنهاية جزء من مفتاح شخصية الفيلم وشادى:

يا من تمضى ستعود....
يا من تنام ستصحو....
يا من تموت ستبعث....
فالمجد لك....

للسماء شموخها....

و للأرض عرضها....

و للبحار عمقها....

تلك أبيات البداية قبل العرض مباشرة

انهض فلن تفنى....

لقد نوديت باسمك....

لقد بعثت....

و تلك أبيات النهاية، الأولى والثانية مهداة من كتاب الموتى إلى صاحب المومياء.. إلى " شادى عبد السلام "، الذى يعتبر فيلمه " المومياء " بالنسبة إلى سينما القطاع العام هى الدجاجة التى لا تزال تبيض ذهبا حتى يومنا هذا نظرا لحجم الطلب على شرائه وعرضه فى أركان المعمورة.

لأن شادى عبد السلام قدم – هو ورفاقه – جزء من هذا المعمار المصرى الموجود داخل الشخصية المصرية، والتى حاول إعادة صياغتها وإبداعها سينمائيا.

".. يبدو الحس التشكيلى واضحا فى كل كادر.. بحيث لا تبدو عناية المخرج والمصور بالتكوين العام القائم على علاقته الشخصية بالمكان.. واستغلال جماليات البيئة.. ".

(سامى السلامونى/ «**نشرة نادى سينما القاهرة**» – الموسم الثالث ٦٩/٧٠ – العدد ٨ –١٦/١٢/١٩٦٩)

".. فيلم المومياء من الأفلام التى تربط القيم التشكيلية بمضمونها حيث تنبع تكويناته من مواقف الفيلم الدرامية والصورة إذ توظف التكوين فى خدمة التعبير عن المعنى الدرامى تؤكد تأثير الفيلم فى النفوس إلى جانب ما تثير فيها من مشاعر جمالية مريحة فى نفس الوقت.. ".

(**التكوين الدرامى للصورة السينمائية لفيلم المومياء**/ هاشم النحاس/ «مجلة السينما» العدد ١٤ – فبراير عام ١٩٧٠).

".. قد بلغ الإحساس بالصورة فى هذا الفيلم حدا غريبا من العمق الحسى، جعلتنا نشعر وكأننا نلمس جدران المعابد والممرات والملابس والوجوه، جعلتنا نتحسس آثار احتكاك الاقدام وغرسها الخفيف فى الرمال الكثيفة الرخوة، جعلتنا نشم رائحة ذلك الهواء العطن الذى نستشعره فى تلك الأماكن الصحراوية القديمة المغلقة.. ".

(«المومياء»/ محمد شفيق/« مجلة السينما»/ العدد ١٤ - فبراير عام ١٩٧٠)
ربما النماذج الثلاثة التى أشرنا اليها، كانت تمثل نموذجا آخر لمدى رحابة إنتاج القطاع العام لإنتاج مثل هذه النوعيات، إلى جانب إعطاء الفرصة لبعض الشباب كى يعبر عن نفسة وسط أزمات سياسية/ ثقافية، والمحاولة ربما جاءت بعد معاناة شديدة إنتاجية مثلما حدث فى فيلم «المومياء»، لكنه أعطى الفرصة من أوسع أبو ابها لوجود مبدع سينمائى بشكل وإيقاعات وفكر مختلف عن السائد وربما يزال هذا العمل جوهرة إنتاج القطاع العام وكما أسلفنا يبيض ذهبا سنويا من حجم مبيعاته، رغم إن صاحبه لم يستطع أن ينجز فيلمه الثانى إخناتون " لاختفاء القطاع العام السينمائى من الساحة وتقلص دور الدولة وتملص القطاع الخاص فى تمويله.

أيضا على جانب السينما التسجيلية، يأتى " **ينابيع الشمس** " نموذجا رائعا لكيفية عمل بحث منهجي عبر الصورة السينمائية التى تربط التاريخ والحضارة بمعالم وملامح ما يدور فى الوطن وقت صنع الحدث السينمائى، وهو فى تصورنا أحد أهم الإنتاجات السينمائية التى قدمها القطاع العام فى مصر، ولن نزيد كثيرا عند الحديث عن تجربة " **مدكور ثابت** " فيما ذهب وقدم رؤية خاصة لفنان وجد أنه يمكن التعبير عن نفسة وجيل من خلال التباديل والتوافيق، ومحنة البحث والنظر فى الصورة من كل جوانبها حتى ولو كان الرمز فنيا.

الباب السادس:

شهادات وشهادات مضادة

• **حوارات الثورة مع أهل السينما:**

فى العدد رقم ٤ـ من «**مجلة الطليعة**» القاهرية ـ أبريل عام ١٩٧٥.. يقول الناقد الكبير الفاروق عبد العزيز فى دراسته " **السينما المصرية وثورة يوليو. السنوات الأولى والوسطى** "، وحول اهتمام الثورة بالسينما:

– فى ١٨/ ٨/ ١٩٥٢، صدر أول تصريح عن السينما من القائد العام يقول فيه: "..انها وسيلة من وسائل التربية والتثقيف، ولكننا عندما نسىء استعمالها نهوى بأنفسنا إلى الحضيض، وندفع جيلاً من الشباب إلى الهاوية.. ".

– فى ١١/١١/١٩٥٢، أصدر القائد العام **اللواء محمد نجيب** بياناً نشرته «**الكواكب**» تحت عنوان «رسالة الفن» يقول فيه: ".. يمكن القول أن الفن عندنا كان إلى ماقبل ٢٣ يوليو ـ وربما حتى الآن صورة للقهر الذى قامت نهضتنا للقضاء عليه.. أما اليوم، فإننا لن نستطيع أن نقبل من الفن ولا من المشرفين عليه شيئاً من هذا الذى كان يحدث فى الماضى، ولاشك أن نصيب الفن والفنانين أكبر من نصيب غيرهم.. فإن التأثير فى الشعب بالأغنية.. وبالمشهد السينمائى.. والمشهد التمثيلى، لايزال الأقوى من التأثير فيه بأى وسيلة من الوسائل الأخرى.... فإن على الفن والفنانين فى العهد الجديد واجباً خطيراً.. ذلك أن يجعلوا رسالتهم جزء من رسالتنا.. ".

- فى أوائل عام ١٩٥٣، عين مجلس قيادة الثورة مندوباً له، اختص بشئون السينما ـ بعد ذلك لبضع سنوات ـ البكباشي وجيه أباظه، وقاد مجموعة من الاجتماعات مع رجال السينما (**محمدكريم/ يوسف وهبى/ أحمد بدرخان/ أنور وجدى/ موسى حقى/ صلاح أبو سيف/ أنور احمد/ محمد فوزى/ أبو السعود الإبيارى/ سراج منير/ حلمى رفلة/ حسين صدقى/ فريد الأطرش/ مختار عثمان/ جبرائيل تلحمى/ نحاس /أسيا/ حسن رمزى/ يوسف شاهين**)، هذه الاجتماعات استمرت لمدة عام وحتى أوائل عام ١٩٥٤، فماذا دار فى تلك الحوارات وهذه الاجتماعات؟ وماهى القشور الرئيسية التى تحدث فيها البعض ممن شارك ! ويمكن ملاحظة المداخلات التى قدمها **الفاروق عبد العزيز** لنجوم الإنتاج فى مصر وطريقة تفكيرهم فى الصناعة وشكلها ونوعية الجماهير والطرق التى يمكن من خلالها سينما فى العهد الجديد !!، وهل هى كانت شعارات؟ أم كانت هى محاولة بحق؟.

وحول " **اتجاه سينما الوضع الراهن: سينما التسلية المطلقة.. ومن أين تؤكل الكتف..** ".

قال **أحمد بدرخان**: ".. نريد أن تجعلوا من السينما عنواناً لنهضتنا الحديثة.. إننا نقر حضرة مندوب القيادة العامة على أن السينما يجب أن تنتقل إلى مرحلة جديدة لتوجيه الشعب وتثقيفه، لكن دون إغفال لمهمة السينما الأساسية، كأداة للتسلية.. إن صناعة السينما فى مصر هى ثالث صناعة تستفيد منها الدولة من الناحية الضرائبية.. ".

بينما يقدم **محمد كريم** وجهة نظره ورؤياه: ".. هل يمكن أن نخرج خمسين فيلماً تتحدث عن الثورة وأهدافها؟ أن هذا من شأنه أن يجلب الملل إلى نفوس المشاهدين.. دعوا المؤلفين يواجهون الجمهور بإنتاجهم... والجمهور هو الذى يقضى لهم أو يقضى عليهم.. ".

اما المنتج **حسن رمزى** فيقول: ".. نحن شعب مرح.. فلابد من وجود أفلام التسلية والترفيه.. وليس معنى النهوض بالسينما أن تكون أفلامنا (حزاينى).. " وفى جانب آخر من حديثه يقول: ".. طائفة الفنانين والمشتغلين بالسينما سوف تطهر أفكارها من السخافات القديمة التى كان يفرضها العهد الماضى، لأنه أراد أن تكون الفنون وسيلة تسلية وترفيه..!! ". وهذا الجزء من حديثه قدمه عندما قام مندوب قيادة الثورة بالحديث عن التطهير والأفكار الموجودة لدى القيادة.

بينما كان حديث الفنان **أنور وجدى** ـ كأنه حوار ميلودرامى فى أحد أعماله ـ

يقول: ".. نشأت منذ الطفولة مكافحاً.. وبدأت حياتى الفنية فى عزم وكفاح.. ولم أكد أسمع بفكرة هيئة التحرير وأهدافها حتى آمنت بأن هذه هى هيئة الكفاح..".

على أن أبا سيف جاء كلامه مختلفًا به نزعة من الإيمان بالحركه وماتهدف اليه يقول: ".. كان شعار الحركة المباركة التى قام بها الجيش المصرى الباسل هو التطهير، ولهذا يجب أن تكون السينما المصرية فى خدمة التطهير، ينبغى أن تعالج مشاكل الوطن الكبرى وأمراضه الاجتماعية، ولهذا يجب على المشتغلين بالسينما سواء كانوا منتجين أو مخرجين أو مؤلفين، أن يتجهوا بجهودهم الفنية إلى هذه الناحية.. للسينما مطالب كثيرة من الدولة، وتستطيع هيئة التحرير أن تتبنى هذه المطالب، وتدافع عنها عند الجهات المختصة، وأهم هذه المطالب هو تغيير نظرة الحكومة إلى السينما، فمازالت الحكومة ترى أن هذا الفن من وسائل الترفيه والتسلية فقط، بينما هو فن له أهداف أكثر من الترفيه والتسلية.. ".

ربما كان الفنان حسين صدقى هو أكثر الفنانين المتحدثين صدقًا فيما طرح، حيث كان مخلصاً لفكرة الإصلاح الاجتماعى بين الطبقات زمننا طويلاً عبر أفلامه، لذا يقول: ".. لقد حاربت الفساد فى جميع أفلامى.. لابد من انقلاب فى السينما كانقلاب ٢٣ يوليو.. لابد من سقوط رؤوس وانهيار عروش وطرد أناس من المحيط.. قد يكون هذا عقاباً مؤلماً وقاسياً،

ولكن لابد من توقيعه، فإن الثورة لاتعرف التردد ولا الحيرة ولا الخمول، إنها الحسم والهدى إلى العمل المنتج السريع.. إن السينما أقوى سلاح للدولة بعد الجيش.. ".

•• قبل قوانين يوليو الاشتراكية:

قبل استكمال الشهادات علينا أن نفتح قوسين كبيرين لنقول، إن كتاب فلسفة الثورة لم يتضمن أى اشارة محتملة لوجود ثورة ثقافية أو رياضية لتواكب التوجهات السياسية والاجتماعية المنشودة من الثورة وقياداتها، هذا أولاً.

اما ثانياً، فإنه منذ بداية عام ١٩٥٥ وحتى وماقبل التأميم عام ١٩٦٢، حدث تطورات هامة للثورة ولفكرها والمتغيرات التى حدثت لها وأجبرتها على تعديل الكثير من المسارات ربما تتفق مع فكر وقيادة هذه المجموعة التى أوجدتها الظروف السياسية فى موقع الحكم وبالتالى تفاعلت بشكل مباشر مع المتغيرات منها:

1955ـ صفقة الأسلحة التشيكية ومؤتمر باندونج.

1956ـ تأميم قناة السويس واستردادها أهم ممر مائى فى العالم المصريين ـ ثم العدوان الثلاثى على مصر والخروج منه بانتصار سياسى.

-١٩٥٧ التمصيروتثبيت الاستقلال.

- ١٩٥٨ ـ تجربة الوحدة المصرية السورية، وهزيمة حلف بغداد ومشروعات ملء الفرا غ.

- ١٩٦٠/٩٥ ـ تعميق الفكر القومى العربى.

فى تلك الآونة التى واكبت هذه التطورات المتلاحقة فى التجربة الثورية المصرية سياسياً، لم يكن هناك نواة أو ملامح مشروع ثقافى يعمل كقنوات وأداة فى تثقيف الشعب، حيث بدا أن السينما أيضاً منفصلة تماماً عن أهداف الثورة، وفى مرحلة عبور الثورة إلى كيان الدولة ومنظمتها، نعتقد أنها ـ الثورة ـ كانت فى حاجة ماسة إلى تكوين كوادرها الثورية التى يمكن أن ترتكز عليها، وتدفع بالطموحات إلى حيز التنفيذ بشكل راق وسلس، ولكى يمكن استيعاب قوانين يوليو الاشتراكية عام ١٩٦١ ـ التى هدفت الى:

-القضاء على استغلال الإنسان للإنسان.

- إقامة الملكية الاجتماعية لوسائل الإنتاج الرئيسية.

- تبنى نقل السلطات إلى تحالف الشعب العامل.. فهذه السلطة أداة الشعب فى إحداث التغيرات الاجتماعية المرموقة.

فى نفس الوقت حددت القرارات مفاهيم وحدود نشاط القطاع الخاص ودوره حيث لايستلزم سيطرة الشعب.. تأميم كل وسائل الإنتاج أو أن تلغى الملكية الخاصة، إنما خلق قطاع خاص يشارك فى التنمية وفى إطار الخطة الشاملة لها من غير استغلال، مع خلق قطاع عام قادر.. يقود التقدم فى جميع المجالات ويتحمل المسئولية الرئيسية فى خطة التنمية، وهكذا انطلقت قافلة جديدة من القطاع العام السينمائى عام ١٩٦٢ فماذا حدث وأى جديد جد ؟، وماهى المشكلات التى ظهرت فوق السطح ؟، وماهى المعوقات ؟، وماذا قال من ساهم فى تواجده ؟، ولماذا أصبحت القضية سينما القطاع العام ؟.

أسئلة كثيرة وشهادات.. وشهادات مضادة.

• شهادات رجال المؤسسة:

يقول **المهندس صلاح عامر**: ".. اليوم بعد أقل من عامين على إنشاء المؤسسة، فإنه تتبعها عدة شركات كبرى، هى الشركة العامة للإنتاج السينمائى العربى/

شركة القاهرة للإنتاج/ شركة الإنتاج العالمى/ شركة توزيع الأفلام/ الشركةالعامة لاستوديوهات السينما/ شركة دور العرض، ومعنى هذا العدد الكبير من الشركات السينمائية أن الخطة التى وضعت لحل مشكلة السينما فى بلدنا كانت خطة شاملة كاملة منظمة فى داخلها كل مراحل إنتاج الفيلم وتوزيعه.. فأنشاءشركتين للإنتاج كان معناه أن الدولة بدأت تجنب المنتجين مشكلات التمويل.. فقد كانت تلك العقبة الأولى دائماً أمام الإنتاج.. "(مجلة **الإذاعة والتليفزيون** ١٤ نوفمبر ١٩٦٤) فى الوقت الذى خرج فيه المخرج **صلاح أبو سيف** ليحدثنا عن الجديد فى علاقتنا بالسينما: "..مشكلاتنا هى نفس المشكلات التى صادفها أى قطاع عام فى الدولة.. أولى هذه المشكلات يتمثل فى (العقول) التى سماها السيد الرئيس - يقصد الرئيس **جمال عبد الناصر**- العقول المتعفنة التى لاترغب فى التغيير، هؤلاءالناس الذين يعملون طوال ٤٠ سنة بعقلية استغلالية كان من الصعب تغييرهم بين يوم وليلة - ويسترسل - لابد من التضحية الأدبية.. والمادية.. لأنى أعمل للمستقبل وأبذل كل طاقتى..لأنى عندى مثل حى يجب الاقتداء به.. الطليعة الثورية الآن هى التى تعمل بأقصى طاقاتها.. ".

(مجلة **الإذاعة والتليفزيون** ١٤ نوفمبر ١٩٦٤)

بينما يرى السيد **جمال الليثى** - رئيس مجلس إدارة شركة القاهرة التى أنشئت منذ أول يونيو ١٩٦٤ -: ".. إيجاد المنافسة الشريفة أو المنافسة الاشتراكية اذا صح التعبير بين شركات القطاع العام من أجل الوصول إلى مزيد من الارتقاء فى الناحية الفنية - وأيضاً يجد أنه لابد - من التعاون الوثيق من القطاع الخاص من المخرجين والمنتجين وكل الفئات.. تعاوناً بلا حدود مع هؤلاء الناس الذين كافحوا طويلاً من أجل إيجاد صناعة للسينما فى بلادنا.. ولم يكونوا يملكون غير فنهم، وكانوا يشتغلون فى الشركات الأجنبية.. أن دخول الدولة إلى ميدان الإنتاج بإمكانياتها وأموالها بالإضافة إلى خبرة هؤلاء الناس ستمكننا من تقديم أعمال ممتازة تليق بهذا المجتمع الاشتراكى.. ".

(مجلة «الإذاعة والتليفزيون» ١٤ نوفمبر ١٩٦٤)

اما **سعد الدين وهبه** - الكاتب الكبير - الذى كان يشغل فى هذا التوقيت مديراً ومشرفاً على إدارة التخطيط التى تتبع مؤسسة السينما فهو يحاول إلقاء الضوء وشرح الخطة بشكل منظم: "..الضرورات التى فرضت وجود مثل هذا الأداء فالتجربة التى أعطتها الفترة الماضية سواء كانت أثناء مزاولة القطاع الخاص للإنتاج أو الموسم الذى ظهر فى مجهود القطاع العام، كانت الأفلام تنتج بطريقة

انتقالية توجهها عقلية المنتج أو إرادة الأبطال أو المخرجين فى بعض الأحيان، وأحياناً أخرى يتحكم الشباك وغيره من العوامل، هذا كان يؤدى إلى نوع من الفوضى فى إنتاج الأفلام مما يتعارض مع الاحتياجات الحقيقية للجمهور، ولايؤدى الدور الذى يجب أن تؤديه السينما فى مجتمع يتحول تحولاً كاملاً نحو الاشتراكية.. ففى الموسم الماضى دخل القطاع العام ميدان السينما وواجهت مسئوليات ضخمة، الاستديوهات كان لابد أن تعمل وكذلك دور العرض.. فاضطرت شركات القطاع العام أن تتحمل كل الأعباء مادية.. فنية إدارية.. لتقدم بسرعة الإنتاج الذى يغطى هذه المطالب.. ربما تسببت هذه السرعة فى بعض الأحيان عن أخطاء ولكنها أخطاء العارفين.. لا أخطاء الجاهلين.. وبعد أن بدأت الأمور تأخذ لوناً من الاستقرار كان لابد من أن يعاد النظر فى طريقة الإنتاج.. لجنة التخطيط تضم **نجيب محفوظ/ أحمد بدرخان/ موسى حقى/ صلاح أبو سيف/ يوسف صلاح الدين/ جمال الليثى**.. وعين **سعد الدين وهبه** مقرراً لها.. ".

(مجلة «**الإذاعة والتليفزيون**» - ١٤ نوفمبر ١٩٦٤)

ربما يتلاحظ أن المهندس **صلاح عامر** استخلص النتائج الباهرة والجيدة من خلال قراءة قيام مجموعة من الشركات (إنتاج/ استوديوهات/ توزيع/ دور عرض) ووجد أن أهم المعوقات التى كانت تواجه السوق هو (التمويل) وبالتالى انتفت المشكلة لديه. بينما وجد المخرج صلاح أبو سيف أنه لابد من رسم صورة أكثر وضوحا فى مستقبل أكثر إشراقًا فى إطار الطليعة الثورية وحلم المستقبل، لابد من التخلص من العقول المتعفنة والتضحية بهم، فيما وجد جمال الليثى أن الإنتاج السينمائى فى إطار المنافسة الاشتراكية لابد من أن يستعين بهؤلاء الأسطوات والصنايعيه والتعاون معهم فى إنتاجات المجتمع الاشتراكى !، على أن الصورة بكل دقائقها كانت واضحة فى عقلية وذهن سعد الدين وهبه الذى وصف الشكل الحياتى للإنتاج السينمائى فى عامه الأول، وقدم صورة أخرى لأهداف اللجنة التى أوضحها على النحو التالى، أهداف اللجنة: ".. بوضع الخطة السنوية للفيلم العربى محددة فيها عدد الأفلام التى تقدم خلال موسم ونوعها اذا كانت عادية أو ملونة كذلك من ناحية الموضوعات وتنوعها بين الألوان التاريخية والوطنية والاستعراضية والاجتماعية والفكاهية.. هذه الخطة توضع قبل الموسم ب ٦ شهور، وترفع لجنة الخطة مشروعها النهائى للموسم السينمائى إلى مجلس إدارة المؤسسةوبعد اعتمادها تدخل إلى مرحلة التنفيذ.. ". وحول شروط الفيلم الذى نحتاجه اليوم يقول

سعد الدين وهبه: ".. أن يكون فيلماً.. أى تتوفر له العناصر الفنية المختلفة.. وأن يكون اشتراكياً أى يعبر عن الشعب تعبيراً حقيقياً سواء عن تاريخ نضال الشعب أو عن تطور الشعب أو رغبات الشعب وأحاسيسه.. (مجلة **الإذاعة والتليفزيون** ـ ١٤ نوفمبر ١٩٦٤)

• حقائق وأرقام:

– فى ١٤ يناير ١٩٦٣.. دخلت الدولة المجال السينمائى بإنشاء الشركة العامة للإنتاج السينمائى العربى (فيلمنتاج) ممثلة للقطاع العام فى ميدان السينما.

– أول فبراير ١٩٦٣.. أى بعد ١٥ يوم من تاريخ إنشائها بدأت الشركة نشاطها الإنتاجى على الفور.

– من أول فبراير ١٩٦٣ حتى أول يونيو ١٩٦٥.. أنتجت الشركة ٣١ فيلماً.. تم عرض ٢٥ منها حققت عند عرضها فى الخارج ٣٣٠ الف جنيه بالعملة الصعبة.

– أنتجت الشركة ٩٠ فيلماً تسجيلياً- وستقدم الشركة ٥٥ فيلماً خلال خطة عامى ٦٥/ ٦٦.

– بلغت تكاليف إنتاج هذه الأفلام ٢ مليون جنيه.

– يشترك فى العمل ٢٥٠٠ ممثل وممثلة بالإضافة إلى ١٢ ألف كومبارس ٣٠٠٠ فنى يتناولون أجور قدرها مليون من الجنيهات.

– تحتاج خطة الإنتاج إلى ٦٨٧٥ علبة فيلم خام.

– يستغرق إعداد هذه الأفلام ٢٠ ألف ساعة فى إعداد السيناريو، ٢٣ ألف ساعة فى التصوير.

– يستغرق عرض هذه الأفلام ١٣٤٢٠ ساعة.

– يشاهد هذه الأفلام فى الجمهورية العربية المتحدة ٥٠ مليون متفرج (٩٠٠ ألف متفرج للفلم الواحد).

(مجلة «آخر ساعة» ـ عام ١٩٦٥ عدد تذكارى ـ ٧٠ عاماً من السينما)

فى إطار هذا الجانب التقريرى أو الخبرى ـ الإعلامى ـ ماذا قدمت سينما القطاع العام فى الجانب المشترك عبر شركة كايرو فيلم التى تم تأسيسها فى نفس الإطار والمنهج أو التصور الأمثل فى التعامل مع الأفلام العالمية أو هكذا كان الطموح والهدف من تواجدها أو محاولة جذب السينما الأوربية والأمريكية للعمل تحت سماء مصر فى جداول أعمال مشتركة.

أن أمكن ذلك تسويقيا وذلك يجذب الاستثمارات السينمائية للعمل فى مصر (حيث الأجواء المشرقة والطبيعة الساحرة والأجور المنخفضة) بعيدا عن اليونان/ إيطاليا/ إسبانيا.

◁ كوبرو فيلم تتحدث:

يقول الأستاذ " **فتحى إبراهيم** " - رئيس مجلس إدارة شركة كوبرو - فيلم: ".. فى تصورى أننا لم نصنع شيئا حتى الآن.. كل ما نفذته كوبرو فيلم مجرد مقدمات تمهيدية للعملية الكبيرة وهى أن تصبح القاهرة (هوليود الشرق) أو بمعنى آخر أن تكون ملتقى صناعة السينما العالمية بنجومها ومخرجيها ورؤوس أموالها وإمكانياتها الحديثة - أو بمعنى - الهدف أولا.. عملية التصدير الكبيرة للنجوم والفنيين والخبراء السينمائيين المصريين التى نقوم بها إلى الخارج، ثانيا.. عملية التسويق العالمى للفيلم المصرى المحلى وغزو أسواق جديدة فى إفريقيا وأوربا وأمريكا اللاتينيه، ثالثا.. عملية الدعاية الضخمة التى تحققها الأفلام المصرية خلال المهرجانات الدولية ومن خلال الأسواق الجديدة - ويدلل " فتحى إبراهيم " على قيمة إنتاجاته - أن الرقم الذى وصل القاهرة ودخل الخزينة بالفعل هو ثلاثة ملايين ونصف مليون دولار كل ذلك خلال ثمانية عشر شهرا فقط.. ".

كلمات " فتحى إبراهيم " ربما كانت تحمل جزء من الحقيقة، وأجزاء كثيرة من الأحلام فى تلك الأجواء الرومانسية فى التعامل مع الغرب وتناسى عن وعى كامل أن التعامل مع الغرب كان له حدود خاصة فى الأجواء السياسية، فقد لعبت دورا بالغا ومؤثرا وتوقفت الخدمات الإنتاجية بشكل عام خلال عشرة شهور فقط، ربما كانت فى حاجة إلى دراسة كاملة ومفصلة على حدة، فكل الخدمات لاتزيد عن عشرة أفلام **(ابن كليوباترا/ ابتسامة أبو الهول/ نار على الجليد/ صلاح الدين/ هرقل الجبار/ قبلة خطرة/ صراع على الرمال/ حب وسلاح/ النمر) إضافة الى ذلك مجموعة من الخدمات لأشهر الأفلام العالمية (الخرطوم/ الإنجيل/ بحار جبل طارق/ مطاردة الثعلب/ حب فى حب/ فرعون).**

(مجلة «آخر ساعة» عام ١٩٦٥ - عدد تذكارى - **٧٠ عاما من السينما**)

• سعد الدين وهبة المؤمن بالقطاع العام:

بعد ثلاث سنوات كان هناك حديث آخر هام لأحد أهم كتاب المسرح المصرى.. وكاتب السيناريو **سعد الدين وهبة** الذى بدأ نجمه فى صعود على المستوى الإدارى

وخبراته فى استيعاب حجم المسؤلية الملقاة على عاتقه، فبعد ثلاثة أعوام من تدخل الدولة لحماية صناعة هامة وخطيرة فى بلادنا.. هى صناعة السينما.. تدخلا يهدف إلى النهوض بمستوى الإنتاج وتقديم فن نظيف.. يشارك فى بناء الحياة الجديدة.. فكيف مضت رحلة ثلاثة أعوام بالقطاع العام فى السينما.. وفى أى اتجاه يسير؟ !.

الأسباب التى جعلت تعيين سعد الدين وهبه.. مديرا للشركة العامة للإنتاج السينمائى العربى فى أول مايو..ثم فى أول يونيو عين رئيسا لمجس الإدارة وفى أول يوليو أصبح مسؤلا عن الشركة من الناحية المالية والإدارية.. جاءت نتيجة الهجوم والضجة التى أثيرت حول الشركة (حكايات التعاقدات التى تمت بين الشركة ومجموعة كبيرة من المشتغلين بالسينما حيث تم توقيع ٣٠٠ عقد، وأن بعض هذه العقود حصل أصحابها على مبالغ مالية لأعمال لم تقدم، أو أعمال قدمت وثبت عدم صلاحيتها، وأن هذه المبالغ تصل إلى ٦٠ ألف جنيه وحول هذه النقطة يقول " سعد الدين وهبه ": ".. العقود التى لم تكن قد نفذت – تمت اتصالات بأصحابها من أجل تنفيذها، وبعض العقود أسند إلى أصحابها أعمال محددة تقابل المبالغ التى كان متفق عليها فى عقودهم – وبذلك أمكن استهلاك معظم المبالغ التى صرفت وهى حوالى ٥٠ ألف جنيه.. ".

(مجلة «آخر ساعة» – عام ١٩٦٥ – عدد تذكارى – ٧٠ عاما من السينما)

إذن المبالغ التى قيل فى وقتها أو وقت لاحق مبالغ طائلة، لم تتعدى مبلغًا يتراوح ٥٠ إلى ٦٠ ألف جنيها، وهى لم تصل إلى أرقام أخرى فلكيه!!

أيضا يضيف " سعد الدين وهبه ": ".. اذا نظرنا الى التحليل السياسى لتاريخ السينما، تجدانها لعبت دورا خطيرا فى تجميع القضايا الشعبية، وأنا أشبه السينما فى المرحلة السابقة لقيام الثورة بمانعة الصواعق.. كانت الموضوعات التى تطرقها السينما تؤكد معانى تحاول أن تتملق الجماهير، وتفرغ بواسطتها كل طاقة بشرية قوية ضد السلطة وضد الطبقات المستغلة، كانت تؤكد أن (العز بهدله) وأن (المال قرين الشر) وأن (الفقر حشمة)، وكانت تحاول أن تؤكد أن الأغنياء أشرار، وأن الفقراء أحباب الله ! الطبقات الحاكمة كانت سعيدة بهذا الدور الذى تلعبه السينما، كانت ترحب به ولا ترفضه من خلال ذلك رأينا بنت الباشا التى تزوجت الخادم والعكس.. السينما فى رأيى كانت أشبه بـ(القات) الذى توزعه أسرة حميد الدين لتحويل الناس إلى (مساطيل)، وكانت مثل الموالد والحفلات التى صنعها الفاطميون فى تاريخهم الطويل لإلهاء الشعب عن السياسية، وبهذه الوسيلة زيفت السينما

حياتنا، قدمت حياة سينمائية لا علاقة لها بالواقع. وأصبح لدينا ازدواج بين فلاح حقيقى وفلاح سينمائى ! وعامل حقيقى وعامل سينمائى !، تبعد السينما بهذه الطريقة عن معالجة القضايا الحقيقية للشعب. وهذا من أخطر أسباب أزمة الفيلم المصرى الحقيقية.. ".

إذن " سعد الدين وهبه " يصل عبر تشريح حقيقى لمواطن الداء الموجود فى السينما المصرية وكيفية عمل هذه المعادلة الحلمية/ السينمائية بنهاياتها السعيده وخلقت ازدواجيه فى حياتنا بشكل عام، وكيف نجح هؤلاء فى أبعاد الغالبية الساحقة من المشاهدين بعيدا عن السياسة والقرار وطريقة صنعه أو المشاركة فيه ،وهو يحاول الوصول إلى ملامح الأزمة حيث يقول: ".. الهوة السحيقة بين المثقفين والسينما/ نظرة الدولة للسينما نظرة خاطئة، لابد من إعادة النظر فيها.. هذه النظرة – على مستوى الكباريه – لابد وأن تتغير وترفع المستوى السلعى (التجارى) إلى المستوى الفكرى، السينما والخطر الذى يواجه الموزع.. لو قاطعونا !.. الموزع الأجنبى يتحكم فى ٦٠ ٪ من داخل السينما فى خارج الجمهورية العربية المتحدة، ٤٠ ٪ من الداخل، ولو استطعنا قلب الصورة لخرجنا من الدائرة العنيفة.. ولابد من تخفيف عبء الضرائب.. ضرائب الدولة على السينما.. ولابد من زيادة دور العرض..".

(مجلة «آخر ساعة» – عام ١٩٦٥ – عدد تذكارى – ٧٠ عاما من السينما)

" سعد الدين وهبه " يجد أن هناك مسافة بين المثقفين والسينما وكذلك نظرة الدولة للسينما من حيث الضرائب، إلى جانب مشكلة الموزع السينمائى الذى يتحكم فى أكثر من ٥٠ ٪ من قيمة الفيلم وأن الحل الأمثل زيادة دور العرض وهى نظرة مسئول وجد أن هناك أعباء أخرى عليه مواجهاتها من أحل إنعاش السينما.

توفيق صالح.. شهادات مضادة.. سينماالقطاع العام.. سلطات أفراد وانتقامات..ومصالح شخصية.. ورغبة فى الظهور.

فى هذه الأوقات خرجت مجموعة من العناصر الفنية والإدراية تحاول هى الأخرى الوصول إلى الشكل الأفضل فى تقييم هذه الصناعة بين المشاحنات الشخصية/ الفنية بين العام والخاص، كان هناك نوع من اللوم والتوقف عن العمل فترات لمجموعة من العناصر الهامة فى السينما المصرية، من هؤلاء المخرج الكبير توفيق صالح الذى تحدث بصراحة قائلاً: ".. الخلاف الرئيسى كان بينى وبين صلاح أبو سيف بسبب وجهة نظرى فى سيناريو فيلم " **بين القصرين** " الذى كان من

المفروض أن انفذه ـ والذى نفذ بوجهة نظر صلاح أبو سيف ـ ومنذ تلك اللحظة ـ تعقدت الأمور وتزايدت الخلافات ـ بسبب بسيط ـ انى انسان صريح.. ". ويستكمل توفيق صالح شهادته فيقول: ".. فنظام القطاع العام فى السينما لم يبن على نظام يعطى الفرصة للإنتاج الجيد والاقتصادى ـ ولكنه نظام بنى على سلطات أفراد بما فيهم من انتقامات ومصالح ورغبة فى الظهور والمطامع الشخصية.. ". وهو يؤكد حديثه ووضوح رؤياه فيقول: ".. كان عندى وضوح فى الرؤية من البداية ـ ولكن ذلك لم يحبه المسئولون.. الشىء المضحك فعلاً ـ أن المؤسسة التى قالت عنى أنى مجنون وأنى لا أفهم فى السيناريو، هى نفس المؤسسة التى منحتنى بعد شهرين من صدور هذا الكلام الجائزة الأولى فى الإخراج والسيناريو. ولولا حاجتى لقيمة هذه الجوائز، ولولا التزاماتى العائلية لرفضت هذه الجوائز ـ ولكننى كنت بدون عمل وقتها وبدون موارد مادية.. ".

وفى بحر شهادته عن المؤسسة ودورها وعلاقتها بالسينما والسينمائيين يقول: ".. لا أنكر أن السنوات الثلاث الماضيات قد حطمتنى نفسياً وفكرياً.. وأعتقد أن ذلك سيكون له نتائج سيئة فى أعماقى.. وفى تجاربى القادمة ـ لقد ضاعت الحقيقة تماماً.. ونجحوا فى تحطيمى ـ بعد أن كنت متفائلاً بالقطاع العام ـ لقد كان أملى منذ سنوات بعيدة.. " ويضيف: ".. لقد تعاقدوا معى.. ثم جمدونى ـ لم أكن ممتنعاً أبداً عن العمل ـ ولكن هم المتحكمون فى شركات الإنتاج، لم أكن مستعداً لأن أكون واحداً من (شلتهم).. "، خلال هذه الفترة عمل **توفيق صالح** مع المخرج **جون هيستون** فى فيلم " **الإنجيل** ".. إلى أن استدعاه سعد الدين وهبه بعد أن تولى منصبه الجديد بالشركة العامة للإنتاج السينمائى العربى للعمل فى إطار الخطة الموضوعة يقول توفيق صالح: ".. رأيى أن السينما مؤسسة خدمات أكثر منها مؤسسة اقتصادية للربح ـ ولقد أثبتت التجربة أن أى شركة سينمائية لو نظمت وأعطيت الفرص للفنانين لعمل أفلام بها أفكار مستلهمة من واقع حياتنا ـ أثبتت هذه التجربة أن هذا النوع من الأفلام ناجح، ولكن الذى يحدث الآن مختلفاً تماماً.." ويستكمل: "".. عندما أقول أن السينما مؤسسة خدمات، فلا أعنى أنها يجب أن تخسر ـ ولكنى قصدت أن يكون هناك نوع من التوازن.. أفلام تغطى أخرى ـ وهذا مايحدث فى العالم كله.. حتى النظام الرأسمالى.. "، ويضيف توفيق صالح نقطة أخرى: ".. الخطورة تكمن فى المنتجين ـ إنهم المستفيدون من القطاع العام، وكأنه عمل من أجلهم ـ حتى يسددوا ديونهم ـ ويكسبوا المزيد.. المتبع اليوم أن الشركة

تعهد إلى منتج لإنتاج فيلم لحسابها - والوظيفة الحقيقية لهذا المنتج اليوم هى (تشهيل العمل) لا أكثر ولا أقل، أو(فرملة) أى خلق فى السينما، وإعادتها إلى القوالب السينمائية المعروفة..".

(مجلة «آخر ساعة» - ٧٠ عاماً من السينما ١٩٦٥ عدد تذكارى)

توفيق صالح يربط المؤسسة بكونها مؤسسة خدمية تدفع إلى الإسهام فى الإبداع مع الفنانين المبدعين، ولكن ماحدث وجود شخصية المنتج المنفذ الذى أعاد السينما إلى الأشكال الأسهل والقوالب المتعارف عليها بحثاً عن سداد ديونه الشخصيه من قلب القطاع العام.. وهى إحدى المشكلات التى ظهرت فى إطار سينما القطاع العام ولم يعرف كيفية التخلص منها !!، وظلت قيداً على كاهل الدولة التى كانت تسعى إلى تطوير السينما وانطلاقها بعيداً عن أى قيود مالية وبين التجارة والربح وبالتالى ظهرت هناك القيود التى ترسم الأبعاد السياسية والمالية للمؤسسة وهى إحدى النقاط التى لم يستطع المسئولون أصحاب القرارات السيادية تلافيها أو العمل على إيجاد حلول لها، أو إيجاد صياغة مقبولة بين تشغيل جيش من الفنانين والفنيين والعمال والكومبارس ورفع المستوى الصناعى وتأهيل جيل جديد يمكن استلامه لهذا القطاع بشكل عملى وتقديم نماذج جيدة ومدهشة سينمائية ومحققة المعادلة الصعبة مع الوضع فى الاعتبار أن المنتج السينمائى يقوم بجنى أرباحه على مدار عرضه لسنوات طويلة، وهو الذى لم يتحقق.

• شهادات مضادة.. وأخرون:

يقول بكر الشرقاوى: ".. لاحظنا أنه فى أعقاب القطاع العام، نشأت مرحلة صراعية أساسية.. مابين تقاليد القطاع الخاص وأهداف الدولة.. فالقطاع الخاص يريد أن يحافظ على قطاع السينما كتجارة.. كربح فقط.. بينما تريد الدولة بالسينما أن تتطور بالصناعة.. فى حين أنه كان لابد منذ البداية أن ينخلع القطاع الخاص ويطوع بجميع تقاليده الإنتاجية والفكرية.. ".

(مجلة «آخر ساعة» - ٧٠ عاماً من السينما ١٩٦٥ - عدد تذكارى)

بينما يقول أحمد يسرى - المدير المالى والإدارى فى مؤسسة السينما: ".. للأسف مازال الفيلم يوكل إلى القدامى الذين من مصلحتهم بقاء القطاع الخاص.. هذا بالإضافة إلى كبر حجم الإنتاج على الإمكانيات البشرية الموجودة.. كذلك سوء حالة الآليات السينمائية..

اغلاق أسواق الفيلم العربى فى الخارج الذى قام به الموزعون فى الخارج.. عجز أجهزة التوزيع على إيجاد أسواق جديدة.. ".

(مجلة «آخر ساعة» ـ ٧٠ عاماً من السينما ١٩٦٥ ـ عدد تذكارى)

بينما يرى رأفت الخياط ـ مدير العلاقات بشركة فيلمنتاج: ".. أن مظاهر أزمة السينما تذكر فى هذه النقاط:

– النقد.. وعدم وجود صحافة متخصصة.
– الخلافات الشخصية بين المشتغلين بالسنما.
– الصراع بين القديم والجديد.
– سيطرة الاتجاهات الغربية على الفيلم بعدم وعى.
– أزمة التكنيك وعد وجود أجهزة.
– أن القطاع العام ـ بصراحة ـ مازال يعيش فى ظل القطاع الخاص ، فالسينمائيون هم هم.. وفكرهم هو هو.. ".

(مجلة «آخر ساعة» ـ ٧٠ عاماً من السينما ١٩٦٥ ـ عدد تذكارى)

من بكرالشرقاوى مروراً بأحمد يسرى أو رأفت الخياط، الأزمة تبدو واضحة فى دور وتأثير القطاع الخاص وسطوته على مقدرات سينما القطاع العام ومحاولة جذب هذه السينما فى إطار القوالب والأفكار الجامدة التى سبق وأن قدمت بشكل أو بآخر فى سينما تهدف إلى الربح ليس الا، إضافة إلى دور الموزع الخارجى الذى أغلق أسواقه أمام الفيلم المصرى بعد أن تحولت مصر إلى الاشتراكية ،بالإضافة إلى عجز أجهزة التوزيع عن إيجاد أسواق بديلة، وعدم التواصل بين القديم والجديد بإعطاء الجديد مساحة من الإبداع إلى جانب القديم، بالإضافة إلى الخلافات الشخصية بين العاملين بالسينما ، وعدم وجود صحافة سينمائية متخصصة فى النقد السينمائى وتقييم التجربة بكل أبعادها.

• شهادات مضادة أخرى:

يقول المخرج أحمد فؤاد درويش حول " أزمة التقييم فى السينما المصرية " مؤكداً على ماسبق: ".. من العوائق التى تعترض مهمة القطاع العام فى أن يقوم بدوره فى السينما:

– أن غالبية المسيطرين والمحركين الحقيقيين ـ لا الظاهرين ـ لهذا القطاع ماتزال قوى ذات ماضى رأسمالى، بل وتتفق مصالحهم فى عدم القضاء على الفكر الرجعى بل فى استمراره.

- إننا مازلنا مضطرين إلى التسليم لهؤلاء بإدارة هذا القطاع الحيوى فى التوجيه الجماهيرى بحكم " ثروة " خبراتهم المتخصصة.

- أن غالبية السينمائيين المصريين لايؤهلهم تكوينهم الفكرى والعقائدى الا للتعبير عن الأيديولوجية الرأسمالية التقليدية. هذا من ناحية المضمون أما من ناحية الشكل فإن أفلام السينمائيين المصريين إنما هى بعيدة كل البعد عن الخاصية الحركية كنوعية سينمائية.

(مجلة: «الطليعة» العدد ٩ ـ السنة الثانية سبتمبر ١٩٦٦)

إذن حتى أحمد فؤاد درويش/ الشاب يضع يده عند ميلادها و سيطرة مجموعة السينمائيين أصحاب " الفكر الرجعى.. والماضى الرأسمالى " وهو نفس التشخيص الذى رصده كثيرون فى الساحة.

• مجرد ملاحظات:

على أن تلك السنوات الأولى التى شاهدت الكثير من المشكلات والتوصيف، لم يستطع القائمون على هذا القطاع العام السينمائى إنهاء جزء منها أو السيطرة عليها بشكل أفضل، رغم التعديلات الإدارية التى صاحبت الهيكلة، وربما شهد عام ١٩٦٩ بداية انفراج بعد تشريح الأزمة بشكل جاد، ومحاولة إيجاد حلول واقعية لمشكلات القطاع العام والخاص السينمائية، وفى هذا الإطار كانت هناك أكثر من شهادة هامة تعطى لنا صورة مباشرة عن رؤية الوزير السياسى والصانع الفنان الذى نزل إلى المعترك إلى جانب الأديب الكبير الذى كان يمثل رئاسة إدارة المؤسسة فى وقت سابق، إلى جانب رؤية الدكتور الاقتصادى فيما وصلت اليه المشكلة وحجمها وكيفية التعامل معها، مع إعطاء آخرين حق البحث عن أسباب ما يسمى بفشل القطاع العام فى تلك الآونة.

ومع ذلك أيما كانت آراء هؤلاء الجميع ـ فنحن ننظر إلى تلك الشهادات من الخارج وبعد أكثر من خمسة وثلاثين عاماً عليها. لكنها فى تصورنا تحمل وجهات نظر وطنية صادقة ومخلصة، ومحاولة خلق معادلة لإنجاح هذه المؤسسة السينمائية أملا فى استمرار وتدفق عمل سينمائى مصرى مختلف رغم كل الشوائب التى قيلت، أو تلك التى سوف يقال عنها عبر شهادات أخرى، ذلك أن تجربة القطاع العام السينمائى فى حد ذاتها جديرة بالدراسة والبحث حول أسباب تواجدها وإفشالها على المستوى المصرى وقطع جسور توزيعها خارج مصر بدعوة أنها أفلام تحمل صبغات شيوعية، وبالتالى تهدف إلى تصدير هذا الفكر إلى الشعوب فى المنطقة

التى تتعاطى السينما المصرية منذ الثلاثينيات من القرن الماضى، نجح الطابور الخامس فى اختراق هذه الصناعة تحت اليافطة الجديدة، فحاولوا إعادة الدفة إلى أساليبهم وقوالبهم التقليدية أحياناً، لكنهم فشلوا أحياناً كثيراً، وذهبوا، وبقيت تلك الشرائط وثائق اجتماعية/ سياسية شاهدة على العصر والفترة التى قدمت فيها ومن خلالها هذه الأعمال الفيلمية.

• شهادة خاصة جداً:

يقول الدكتور ثروت عكاشة: ".. أحلامنا الفنية أساساً لابد أن تقوم أساساً على أرض الواقع بجميع مشكلاته وتناقضاته، ولذلك فلا مفر من المهادنة والرفق ـ بلا تفريط فى حد أدنى من المستوى الطيب ولا أقول الرفيع بعد ! ـ حتى يمكن التغلب على الوضع الاقتصادى السىء لمؤسسة السينما، يجب أن تقف المؤسسة على قدميها أولاً ليمكن بعد ذلك تحقيق الآمال المعقودة عليها.. علينا أن نوازن بين أهدافنا الفكرية والفنية وبين الضرورات الاقتصادية.. إن القطاع العام يمتلك عشر بلاتوهات يقع على كاهله تشغيلها تشغيلاً اقتصادياً بحيث يضمن استمرار الإنتاج دون خسائر مادية قد يترتب عليها توقف الإنتاج مما يهدد أكثر من ٢٠ ألف من العاملين بصناعة السينما بالتعطل، أما القطاع الخاص فإن مؤسسة السينما تراعاه وتقدم له جزء من المال والخدمات بعد أن توافق لجنة المصنفات على القصة والسيناريو والحوار، حتى يحقق رسالة السينما الترفيهية والثقافية، ثمة قطاع خاص لاتموله المؤسسة ولكنها تضع إمكانياتها من ديكورات واستديوهات وأجهزة صوت ومعامل تحميض فى خدمة أفلام هذا القطاع نظير أجر، ولاتفرق دور العرض التابعة للمؤسسة عند العرض بين أى من هذه القطاعات.. ".

فى جانب آخر يحدثنا الدكتور ثروت عكاشة عن كيفية وصول المؤسسة إلى هذا المنحنى من التخبط والخسائر حيث يعزو النتيجة الى: ".. منذ اشترت الدولة كل المنشآت ومرافق السينما فى وقت من الأوقات دون أن تتهيأ لها الإمكانيات البشرية والفنية والمادية التى تسمح بإدارة هذه الأستديوهات إدارة اقتصادية ثم فنية على المستوى الرفيع المنشود.. ماذا كانت النتيجة؟ خسارة فى الأموال.. ضياع فى الوقت والجهد، ازدحام جهاز السينما بأعداد لا حصر لها من العمالة الذائدة التى تنوء بها ميزانيات الأفلام المنتجة، والنتيجة، مزيد من الخسائر الاقتصادية والفنية.. بعد تجربة عامين فى ميدان السينما محاولين إعطاء حقن تقوية إلى هذا الجهاز المصطنع

غير المألوف، اتضح لنا بما لا يقبل الشك أن الدولة عاجزة بهذا الجهاز الذى تدعونه القطاع خطأ أو تجاوزا.. واذا كانت المؤسسة اقتصاديا مفروض عليها أن تربح لا أن تخسر، مفروض عليها أن تقوم بتشغيل بلاتوهاتها بالكامل تشغيلا اقتصاديا مجزيا.. فقد رأينا جذب القطاع الخاص الممول من الحكومة لاستخدام هذه البلاتوهات استخداما يعود على المؤسسة بالنفع الاقتصادى، ويعود على القائمين بالحقل السينمائى بالنفع المادى حيث تشغيلهم.. إذن ليس المقصود مما حدث هو إحداث نهضة سينمائية فهذا فى رأى معجزة ولست ممن يؤمنون بالمعجزات.. ".

هدف الدكتور الوزير هو إنقاذ ما يمكن إنقاذه بشكل وقتى حتى تمر السفينة إلى المرفأ بهدوء وسلام بعيدا عن العواصف والمعجزات وبالتالى يصبح الأمل: ".. هو تشغيل العمالة الحالية.. تشغيل البلاتوهات السينمائية بأقصى طاقة ممكنة لأنتاج مستوى معروف سلفا أنه لا يرقى إلى مستوى الروائع، لكنه إنتاج طيب بعيداً عن الإسفاف بقدر الإمكان على أن يقتصر عمل الدولة عندما يتيسر لها الإمكانيات المادية والفنية والبشرية المناسبة أن تقوم بإنتاج أفلام يدخلها فى إطار الروائع بقدر الإمكان، هذا الجهد يستلزم النفس الطويل ولا يمكن تحقيقة بين يوم وليله.. ".

(مجلة «آخر ساعة» – ١٨ ديسمبر – عام ١٩٦٨).

• " أبو سيف " نقطة نظام دفاعا عن النفس:

فى الوقت الذى يقف فيه صلاح أبوسيف فى موقف المدافع عن نفسه – لكونه أول رئيس مجلس إدارة للشركة العامة للإنتاج السينمائى العربى " فيلمنتاج " – وأسباب عدم نجاح القطاع العام فى السينما، ورد على التهمة التى وجهت اليه أثناء توليه القيادة – فنان كبير لكنه جانبه الصواب فى الإدارة وتلك الصفة كانت من أسباب فشل هذا القطاع حيث يقول: ".. حذرنى خبراء السينما – فى الدول الاشتراكية – الذين خاضوا تجربة القطاع العام قبلنا من خطأ تقسيم مؤسسة السينما بالعرض وليس بالطول، أى أنهم حذرونى من أن تقسيم مؤسسة السينما إلى شركات تختص كل شركة منها جزء من العملية الفنية، فتكون هناك شركات للإنتاج وشركة أستوديوهات وشركة توزيع وشركة دور العرض – وأشار ردا على أنه من الضرورى حتى ينجح القطاع العام أن يكون الأستوديو الذى ينتج هو الذى يصنع الفيلم – للأسف حدث تسرع قبل دراسة المشروع وتم توزيع الشركات وعين رؤساء مجالس إدارت هذه الشركات وكان من الصعب بعد ذلك تغيير النظام الذى تم إعلانه.. ".

يحاول أن يعطينا - أيضا - صورة أخرى مختلفة حول حدة الصراع القائم بين الشركات المختلفة، ومحاولة كل منها الكسب على حساب الأخرى، أيا كانت نوعية هذا المكسب: ".. كل شركة منفصلة عن الأخرى تحاول أن تكسب من وراء الشركة الأخرى، بعد أن كان المفروض أن تنخفض أسعار إنتاج الفيلم فى ظل القطاع العام إذ بهذه الاسعار ترتفع عما كانت عليه فى القطاع الخاص .. أصبح سعر الفيلم الملون الذى يحمض فى مصر ضعف سعر الفيلم الذى يحمض فى انجلترا !!، فقد كانت كل شركة تفرض شروطها أو عدم كفاءتها على شركات الإنتاج.. كانت النتيجة أن ضاع رأس مال شركة الإنتاج بين الشركات المؤسسة الأخرى ولو رجعنا إلى ميزانيات الشركات الأخرى - أى شركات الأستوديوهات والتوزيع ودور العرض نجد أن السنتين الأولتين، أن هذه الشركات قد كسبت، بينما شركة الإنتاج هى الوحيدة التى خسرت رأس مالها.. ".

و يعود داخل حديثة - أو شهادته - يدلل على كيفية صناعة أفلام حرف (ب) والظروف التى أدت إلى وجودها: ".. الذى حدث فى يناير ١٩٦٣ عندما أسست شركات القطاع العام، فقد توقفت شركات القطاع الخاص عن الإنتاج.. حدثت هزة فى الوسط السينمائى وبطالة للسينمائيين.. وبدأت الأصوات ترتفع بالشكوى من العاملين بالسينما لا يجدون عملا، وأن الدولة فى العهد الاشتراكى مسئولة عن أن تجد عملا لهؤلاء.. هذا الصراخ الذى حدث قدر من بلبلة المسئولين وجعلهم يجيدون حل فى أسرع وقت.. من هنا نشأت فكرة عمل أفلام رخيصة التكاليف.. سريعة الإنتاج، وهى التى أطلق عليها أفلام حرف (ب) وكان المقصود من هذه الأفلام أن تعرض فقط فى التلفزيون الذى يساهم فى كل فيلم بأربعة آلاف جنيه.. وتدفع الشركة ألفين وتساهم شركة التوزيع بأربعة آلاف جنيه ..ذلك حتى تدور عملية الإنتاج ويكف الناس فى الوسط السينمائى عن الشكوى وحتى يمكن التفرغ للإنتاج الكبير.. والذى حدث أن هذه الأفلام عرضت فى دور السينما على نطاق واسع وليس فقط فى التلفزيون.. الأفلام كانت ذات مستوى عادى اذا عرف الغرض الذى أنتجت من أجله، فقد أعطتنا الوزارة أيامها خمسين ألف جنيه لإنتاج هذه الأفلام مساهمة فى تشغيل أكبر عدد ممكن من الناس.. ".

ليس هذا فحسب بل أن إمكانيات شركة الإنتاج (فيلمنتاج) لم يكن يستطيع استيعاب تشغيل العمالة السينمائية مما حدا بالسادة أصحاب القرار بتكوين شركة أخرى تكمل عملية الهيمنة على جيش السينمائيين، لكنها دخلت فى عملية تنافسية

سعرية/ فئوية مما رفع مستوى تكلفة الفيلم على مستوى الأجور!! بدلا من الاتفاق على سياسة سعرية، دخول سوق العرض والطلب !!: ".. من الأخطاء التى حدثت أيضا أن الشركة العامة للإنتاج السينمائى العربى (فيلمنتاج) لم تكن بإمكانياتها تستطيع أن تستوعب كل السينمائيين، فمثلا مفروض أن تنتج فى السنة ثلاثين فيلما فقط فى حين أن المخرجين فى مصر عددهم سبعون ونفس هذا الوضع ينطبق على المصورين والممثلين والفنيين الآخرين.. وكان الحل تكوين شركة أخرى حتى يتمكن الذى لا يستطيع العمل مع " صلاح أبوسيف " أن يعمل مع " جمال الليثى "، وكانت الفكرة وبالا على القطاع العام لانه حدثت حروب بين الشركتين.. فكانت تحدث عمليات مزايدات (من تحت لتحت).. رغم أن هناك اتفاق على الأسعار وحصل تثبيت لأجور كل العاملين فى السينما.. ولكن للأسف أن هذا الاتفاق الخاص لم ينفذ الا على الورق.. "، وليت الأمور وصلت إلى هذا الحد بل تجاوزت إلى حدود أبعد عن المتصور والمتفق: ".. اذا أضفنا إلى كل عوامل الهدم هذه عاملا آخر موجودا فى طبعنا كشرقيين وهو أن أموال (الميرى) حلال ومباحة لكل.. يعنى الفلوس فلوس الحكومة فإنه يستطيع أن ينفق منها ما يشاء.. وحدثت موجة سعار بين الناس القطاع.. عاوزين (يلهطوا) أموال الميرى بأى شكل، والدليل على ذلك أن العاملين فى السينما فى القطاع العام هم نفس العاملين فى السينما فى القطاع الخاص ومع ذلك تكاليف فيلم القطاع الخاص هى نصف تكاليف الفيلم فى القطاع العام..

(مجلة «آخر الساعة» – ١٨ ديسمبر – ١٩٦٨).

عند هذا الحد توقفت شهادة "أبوسيف" حول القطاع العام والظروف والملابسات التى أدت إلى إعطابه، أو محاولة إيقاف عملية تواجده داخل تاريخ الحقبة الناصرية رغم كل ما زرع فيه ومن حوله القتلة قبل ميلاده، والإجهاز عليه فى كل خطوة وتكبيلة بكوادر وعقلية قادة القطاع الخاص زمنًا، ووجدت فى الميرى هدفا لاستنزاف موارده، والعمل على قد فلوسه !!.

•• شهادة اقتصادى كبير:

اما الدكتور عبد الرازق حسين – هذا الاقتصادى الكبير الذى أوكل اليه عملية إنقاذ ما يمكن إنقاذه داخل الهيكل المالى للمؤسسة، والذى لم يكن يعنيه ما هو الدور السينمائى المنوط به لصناعة السينما، بقدر ما كان يبحث عن كيفية توفير (يوم/ ساعة/ دقيقة) تصوير الأمر الذى يعنى له فى النهاية توفير فى بنود ميزانية الفيلم..

أى فيلم، فالعمليات كلها تشبه بعضها البعض من الناحية التجارية، وهو الهدف الأول والأخير، لكنه كانت له وجة نظر جديرة بالمراجعة حيث يقول: ".. مشكلة السينما فى مصر أنها القطاع الوحيد القائم على غير أساس علمى.. والملاحظ أنه لم يكن هناك أى محاولة لدراسة التطور الاجتماعى ومطالب الحياة الجديدة – ويرجع السبب فى ذلك إلى طريقة تكوين القطاع العام نفسه.. فبالرغم من أن السينما تعتبر أقدم صناعة فى مصر، الا أن الدولة لم تولها أى أهمية الا فى السنوات الأخيرة.. ".

و هو كلام جاد وجيد فالرجل يرتكز على أن القطاع العام السينمائى على أساس علمى أولا إضافة إلى ذلك أن الدولة لم تنتبه إلى السينما بشكل منهجى ودراسة للتطور الاجتماعى وما تتطلبه المرحلة التى أطلق فيها هذا القطاع، ويستكمل شهادتة: ".. حدث بعد ذلك أن اتجهت الدولة إلى النظام الاشتراكى سنة ١٩٦١، وكانت هناك فرصة مناسبة لاستغلال هذا الظرف عن طريق عرض الأستوديوهات للبيع للقطاع العام، حدث هذا عام ١٩٦٣، الدولة دخلت مشترية لمجموعة من الأستوديوهات قدرت قيمتها على أسس غير علمية – هذا هو أساس المشكلة، فلما تم شراء الاستوديوهات.. اشتريت بأعباء مالية وإدارية ضخمة، بمعنى دفع قيمة هذه الاستوديوهات لأصحابها فى الوقت الذى كانت فيه شبه مفلسة.. وتشغيل العاملين فيها – وأغلبهم ذو كفاية منخفضة بأجور لا تتناسب مع الظروف العامة ولا مع إنتاجياتهم – بمعنى آخر إدارة الأستوديوهات بنفس الجهاز الذى كان أوصلها إلى مرحلة شبه الافلاس، بدلا من أن نشترى على أساس أنها مشروعات خاسرة، اشتريت بقيمتها الدفترية أو أكثر مما يعنى زيادة العبء على الميزانية العامة، أو بمعنى دقيق زيادة نصيب التكاليف فى كل فيلم.. وأدى وجود القطاع العام إلى زيادة المشكلة حدة، أصبحت هناك وظائف محددة وعلاوات مستمرة ورغبة من الإدارة فى إرضاء العاملين.. فتعطيهم بدون حساب بعكس الحال فى القطاع الخاص الذى لم يكن يمنح الا مقابل خدمة، وهنا لاحظنا اتجاها غريبا هو أن بعض العاملين كانوا يشعرون أن مرتباتهم ليست الا مقابل حضور وأى عمل يؤدونه يجب أن يحصلو ا منه على مكافأه.. ".

كانت تلك أول المشكلات التى وجدها عند إعادة تقييم الأستديوهات من الناحية الدفترية ومن الناحية الاسمية ،وكيف أن الدولة اشترت دون النظر إلى مديونية وحجم عمالة الأستديوهات، أيضا الالتزامات التى صارت أعباء إضافية خاصة بند

الأجور وما يترتب عليه ـ ذلك أن مال الميرى ملك لنا جميعاً.. ونحن به أولى!! ـ أما المشكلة الثانية: "..أن القائمين بالإدارة فى هذه المرحلة الخطيرة كانوا من الفنانين، والفنان بطبيعته لايتقن الناحية الإدارية ويتأثر بعلاقات شخصية أو بأفكار ذاتية.. الأمر الذى أدى إلى قيام مشكلة الشلل الأمر الذى ظهر فى التوسع فى دفع العرابين وشراء قصص دون رابط..مما زاد الطين بلة محاولات كسب الفنانين أو محاولة الإضرار البعض بالبعض عن طريق رفع الأجور دون أن يكون هناك مبرر اقتصادى لها.. ".

إذن الشللية كانت هى إحدى الطرق التى جعلت المديونية تزداد نتيجة راوبط عاطفية لهاعملية خاصة بالإدارة التى لايجيدها أى فنان يوكل اليه إدارة الشكل المؤسسى!! " أما المشكلة الثالثة: ".. أن وجود القطاع العام يعنى مسئولية الدولة عن جميع العاملين، بغض النظر عن مستواهم أو بمعنى آخر مسئوليتها عن كل من أدرج أو لم يدرج اسمه فى نقابة المهن السينمائية.. هذه عملية غير ممكنة.. لأن مسئولية القطاع العام هى أن يقوم بإنتاج يخدم اقتصادنا العام.. " إذن يرى الدكتور عبد الرازق أن هناك جيش من العاطلين داخل النقابة على الدولة أن تقوم برعايتهم والصرف عليهم وعلى أسرهم من باب الضمان الاجتماعى، فى الوقت الذى تجد الدولة أنهم أعباء إضافية عليها، ولاحاجة للدولة بهم، وهذا ليس عيباً للعاملين بالأستديوهات بقدر ماهو عيب فى النظام الذى سمح لنفسه بالموافقة على التقييم الدفترى وسداد قيمة أستديوهات مفلسة إضافة إلى تسكين عاملين بها لاشغلة ولا مشغلة وصار على الدولة رعايتهم أيضاً ! ـ ويكمل الدكتور شهادته للتاريخ: ".. لقد استلمت جهاز السينما فى فبراير ١٩٦٧ (خراباً).. (مفلساً).. الكفاية الإدارية فيه متخلفة جداً.. وكانت هناك ظروف اجتماعية صعبة.. كانت هناك محاولة لوضع الجهاز على أساس العمل الجاد وعدم الخروج على النظام.. لا أجر بدون عمل.. ولأعمل اضافى الا اذا أدى العمل العادى.. واستغل جميع الطاقات الموجودة.. "

(مجلة «آخر ساعة» ـ ١٨ ديسمبر عام ١٩٦٨)

إذن جهازالسينما كان خرباً ومفلساً والكفاية الإدارية متدنية، والظروف المحيطة اقتصادية واجتماعية كانت هى الأخرى صعبة، ومع ذلك حاول الرجل أن يضع الجهازعلى الطريق الصحيح، ربما كانت الشهادة الأخيرة ـ فى الشهادات التى نتناولها ـ لجمال الليثى رئيس مجلس إدارة شركة القاهرة للسينما السابق ـ حول أسباب فشل القطاع العام ـ وهى نفس أسباب بعض القادة السابقين يضاف اليها

نقطة أو أخرى مختلفة فهو يرى أن ارتفاع تكاليف الإنتاج ارتفاعاً باهظاً كانت السبب الأساسى والرئيسى للخسارة هذا أولاً بمعنى أن الخسارة ترجع الى:

- ارتفاع سعر الفيلم الخام.
- ارتفاع سعر النشر فى دور الصحف والمجلات.
- ارتفاع تكاليف الخدمات الداخلة فى عمليات الديكور.
- ارتفاع تكاليف الأستديوهات نتيجة لزيادة العمالة بها.

اما السبب الثانى والرئيسى الذى سبب هذه الخسائر يرجع الى:

- اغلاق بعض الأسواق العربية التقليدية لأسباب سياسية واقتصادية.
- الغاء حفلة الساعة العاشرة صباحاً لمدة عامين.
- منافسة الفيلم الأجنبى لارتفاع مستواه.
- منافسة التليفزيون بقنواته

(مجلة «آخر ساعة» ١٨ ديسمبر عام ١٩٦٨)

كل هذه الشهادات جاءت فى السياق العام لبحثنا وبترتيبات هدفها محاولة البحث فى أسباب انهيار مؤسسة السينما على المستوى الإدارى والمالى من خلال وجهات نظر مجموعة كبيرة من قادة الفكر والثقافة والفن والاقتصاديين الذين حاولوا فى مراحل مختلف الا يتم إغلاق هذا القطاع وتصل أرقام الخسائر إلى مجلس الشعب فيما بعد ليحدد الرقم من واقع سجلات الجهاز المركزى للمحاسبات فى الوقت الذى يعلمه الجميع أن المنتج السينمائى له دورة حياة اقتصادية فى عملية العرض والتوزيع على المدى البعيد التى تتراوح بين عشر إلى خمسة عشر عاماً.

• نجيب محفوظ.. كلمته للتاريخ:

هناك شهادة هامة لرجل من أفضل رجال مصر ـ قاد وكان رئيس مجلس إدارة مؤسسة السينما سابقاً ـ ألا وهو الأديب الكبير نجيب محفوظ الذى قال: ".. التهم الموجهة لى.. فأنا اعترف أن الحقيقة أنه لم يكن لى أى سلطة يمكن أن أباشرها فى عمليات الإنتاج أو التوزيع.. فإن عمل رئيس المؤسسة كان مجرد وضع الخطة ومتابعتها ولم يكن مسموحاً له بالتدخل فى العمليات الفنية.. ".

(مجلة «آخر ساعة» ـ ١٨ ديسمبر عام ١٩٦٨)

رحم الله نجيب محفوظ.

الباب السابع:

خسائر مؤسسة السينما

السينما ليست فناً فقط فهى صناعة بكل المقاييس وهذا مانعرفه منذ زمن بعيد.. بل هى الصناعة المصرية الوحيدة التى كان يتم تصديرها بنسبة ١٠٠٪ من إنتاجها، ليس هذا فحسب بل من أقدم الصناعات المصرية، حيث ظهرت فى مصر قبل دول كثيرة فى منطقة الشرق الأوسط وآسيا وأفريقيا.

• القطاع العام الهدف عودة مصر للمصريين:

حقيقة الأمر، وقبل الدخول فيما أطلق عليه انحرافات واختلاسات حدثت فى مؤسسة السينما من وجهة نظر الأجهزة الرقابية، وما هى الإجراءات التى اتخذت لتحديد المسئولية عن الخسائر؟، لابد من الإشارة إلى أن القطاع العام لمصر لم يكن سوى معركة وطنية قبل أن يكون أيديولوجية، ذلك أن القطاع العام لم يبدأ مع عمليات التأميمات فى مصر عام ١٩٦١ بل بدأ مع حرب مايمكن أن نسميه التمصير وتحرير الاقتصاد المصرى من سيطرة الأجانب، ذلك أن نظرة فاحصة على الشركات فى ذلك الوقت نجد أن ٨٠٪ من الشركات المؤممة كانت ملكية خاصة للأجانب بشكل عام واليهود بشكل خاص حيث سيطروا على أكثر من ثلث الاقتصاد المصرى قبل الثورة.

فالهدف من التأميم كان ضرورة عودة مصر.. لمصر، وسيطرة الشعب على ثروته الوطنية، بينما خلقت الثورة القطاع العام كى يكون قاطرة التصنيع الشامل

والحصاد ،(وكما كانت تقديرات مؤسسة التمويل الدولية وتقديرات مجلة الايكونومست البريطانية وبنك مورجان ستانلى/ أمريكى.. أن أصول الثروة الوطنية تصل قيمتها إلى ٤٠٠ مليار جنيه (أربعمائة)، بينما تصل قيمة القطاع العام إلى ١٤٠٠ مليار جنيه (ألف وأربعمائة).

(جريدة «العربى الناصرى» ٢٢ يوليو ١٩٩٦ حرب القطاع العام دراما الثروة والثورة)

ليس هذا فحسب بل أن البنك الدولى اعترف فى ـ عدد عبد الناصر التاريخى ـ أن مصر حققت بين عامى (١٩٥٦ ـ ١٩٦٦) أكبر معدل نمو سنوى فى العالم الثالث كله ـ وصل إلى معدل نمو ٦بم٦٪ سنوياً، وأن مصر/ عبدالناصر، حققت فى النصف الأول من الستينيات بين عامى (١٩٦٣ ـ ١٩٦٤) معدل نمو وصل إلى ١٢,٣٪ !!، إن مصر حققت فى عشر سنوات تنمية تساوى أربع أضعاف ماتحقق فى أربعين سنه.
(نفس المصدر السابق)

والحقائق تقول: أن تنمية عبدالناصر جعلت مصر دولة بلا بطالة فى الستينيات.. وحدثت المعجزة.. معجزة التشغيل الكامل دون تحميل مصر بأعباء الديون الثقيلة، يقول سامى شرف فى حديث له: ".. عندما بدأت التنمية الواسعة.. تذكر حديث بن جوريون حول عبدالناصر وأهدافه.. خلاصته إنه أخطر شىء عند عبد الناصر هو اتجاهه نحوالتنمية.. لأن التنمية ترتب عليها تقدم فى مصر.. فى جميع المجالات، بحيث تجذب جميع القوى المتصارعة فى العالم العربى نحو نموذج حى يحقق طموحات وأحلام العالم العربى.. وهذا فى حد ذاته مزعج بالنسبة لإسرائيل.. ".
(نفس المصدر السابق)

يقول الأستاذ محمود المراغى: إن التأميم ليس عقوبة، لكنه لإقامة مجتمع جديد.. وهو صور أخرى مختلفة عن مجتمع ٣ر١٪ من السكان يحظون بـ٥٠٪ من الدخل القومى.. الرأسماليون عمدوا للتآمر وخفض إنتاج شركاتهم فور قيام الثورة.. الرأسماليون يلجأون لاستغلال الفرص (يخزنون سلعهم ويرفعون أسعارهم، وهم أيضاً بفسدون الحكم ويلجأون لتهريب الأموال.." (نفس المصدر السابق)

(نلاحظ كلمة الاستغلال ـ هنا ـ قد أصبح لها مضمون اجتماعى جديد، وأنها أصبحت أكثر شمولاً.. وتأثيراً فى الرأى العام.. وفى اتخاذ القرارت،. والهدف الذى بدا واضحاً فى الأحاديث السياسية هو عدم السماح بظهور طبقة جديدة، حيث ظلت الامتيازات الموجودة إرثاً للطبقة القديمة، وبالتالى فى سيطرة رأس المال ـ

ديكتاتوريته ـ على الحكم جعله يقف حجر عثرة فى تنفيذ مشروعات صناعية جديدة خوفاً من نشوب طبقة عاملة تهدد الطبقة المستغلة.

لذا كان لابد من إيجاد قطاع عام قادر على أن يقود التقدم فى جميع المجالات وتحمل المسئولية الرئيسية فى خطةالتنمية، وبالتالى: "..الطريق الوحيد الذى يمكن أن تتلاقى عليه جميع العناصر فى عملية الإنتاج..". (الميثاق الوطنى)

• القطاع العام يخسر:

قال الكتور جمال العطيفى ـ وزير الإعلام والثقافة: ".. اللجنة انتهت إلى تقرير أعدته بعد أن ندبت خبراء لفحص نشاط المؤسسة الملغاة ـ مؤسسة السينما ـ انتهى إلى تقدير خسائرها بما يقرب من ثمانية ملايين من الجنيهات.. ".

(جريدة «السينما والفنون» ـ العدد الخامس ـ ٣١/١/١٩٧٧)

هكذا أطلق دكتور جمال العطيفى رصاصته الأولى من خلال مشروع تقرير لم يكن نهائى لكنه ـ الرقم ـ ظل عالقاً فى ذهن الكثيرين من المتابعين لوقائع خسائر المؤسسة وكيفية حدوث ذلك لها.

•• فتحى فرج يفند أسباب الخسائر:

يرى الناقد الكبير الراحل فتحى فرج أن هناك مجموعة هامة من الحقائق أدت إلى خسائر مؤسسة السينما: "..للأسف نرى أن تاريخ القطاع العام السينمائى منذ نشأته.. كان متخبطاً.. كان لايعرف لنفسه هدفاً واضحاً.. محدداً.. فهو من ناحية الهيكل التنظيمى مر بمراحل متعددة من إنشاء الشركات إلى دمجها ثم حلها، لايحكمه فى هذا تطور فكرى أو تنظيمى إنما أهواء وميول الذين تولوا مسئوليته منذ عام ١٩٥٧، حينما أنشأت مؤسسة دعم السينما إلى قيام مؤسسة السينما حتى إغلاقها عام ١٩٧١.. السبب الوحيد وراء كل هذا هو غياب الأساس الفكرى الذى يجب أن يقوم عليه توجيه هذا الفن البالغ التأثير فى حياتنا اليومية على مستوى الإنسان العادى.. ونظراً لغياب هذا الهدف أو الأساس الفكرى البالغ فى مواثيق الثورة منذ يوليو ١٩٥٢.. " أيضاً يقول فتحى فرج مقولة هامة حول الأسباب التى أدت إلى هذا الانهيار: ".. لقد سيطر على القطاع العام منذ نشأته نفس رجال القطاع الخاص وأداروه لحسابهم.. ثم انتهى بهم الأمر إلى تصفيته تماماً تحت وطئة الديون التى بلغت ثمانية ملايين جنيه.. ".

لكن فتحى فرج لايتوقف عند هذا الحد من التناول، بل يتجاوز حدود ذلك فى المقارنة بين ماقدمته الدولة من أموال عامة لاستثمارها وحجم الأصول الثابتة التى تعطى فى النهاية مؤشراً يفيد أنه لم تكن هناك خسائر على النحوالمزعوم: ".. الحقيقة الثابتة.. هو إفلاس هذا القطاع العام رغم أنه كان من الضرورى أن يحقق أرباحاً، فليس هناك فيلم لايربح أيًا كان نوعه، وإنما هناك إدارة تخسر وأخرى تربح.. أن مقارنة بسيطة بين ماقدمته الدولة من أموال عامة لاستخدامها واستثمارها بمؤسسة السينما وشركاتها مبلغ ٨٦٨,٥٤٥ جنيًاه بما يعادل من أصول ثابته تحت يد مؤسسة السينما وقدرها مبلغ ٦,٠٤٠,٩٢٧ جنيهًا يبين بوضوح أن الأموال العامة التى قدمت لاستثمارها بهذا الحق لم تبدد على الإطلاق.. ويتبقى التساؤل لماذا أظهرت حسابات النتيجة أن مجموع الخسائر (من يناير ١٩٦٣ حتى ٣٠ يونيو ١٩٧١) قد بلغ ٦٦٧٥,٢٧٣ جنيه؟!..،" وللإجابة عن هذا التساؤل يقول: ".. أسباب هذا العجز أن مؤسسة السينما وشركاتها خلال الفترة المشار اليها بعإليه، قد تحملت أعباء غير عادية لادخل لإدارتها فيه.. ترتب على ذلك أن تحملت المؤسسة مبالغ طائلة تمثل حصيلة مجموع الأعباء الملقاة على عاتق المؤسسة والتى لاشأن لنشاطها العادى بها، ولو حدث لتوفر للمؤسسة رأس المال العام والسيولة..".

(جريدة «السينما والفنون» ـ العدد التاسع ـ ٢٨ فبراير ١٩٧٧)

• إدارة القطاع العام.. متحمسين للقطاع الخاص :

بينما تحدثنا المخرجة نبيهه لطفى: ".. لقد منحت إدارة القطاع العام لرجال كانوا فى حقيقة الأمر، مؤيدين متحمسين للقطاع الخاص .." (نفس المصدر السابق)

• عبدالناصر كان أكثر تقدمية من صلاح أبوسيف:

تقريباً نفس الكلام ردده الكثير من نقاد السينما، ومنهم سمير فريد: ".. الثورة الناصرية ـ وخاصة بعد عام ١٩٥٦ تاريخ تأميم قناة السويس وظهور راديكالية ما داخل النظام ـ كانت تتقدم من خلال منظور ثورى بسرعة أكبر من السينما المصرية.. أن عبدالناصر كان أكثر تقدمية من صلاح أبوسيف... لقد تم إنشاء قطاع عام قبل تكوين كوادر ملائمة ومقتنعة به.. وأدى هذا إلى انتشار الفساد.." (نفس المصدر السابق)

• تصفية النظام الناصرى:

فى جانب آخر اعلن المستشار أنور حبيب ـ المدعى الاشتراكى ـنتائج التحقيق فى قضية القطاع العام فى السينما، حيث لم تكن الخسائر كما قال دكتور جمال العطيفى ثمانية ملايين جينًا، أو كما بدا فى مجموع الخسائر والحساب الختامى ٦٦٧ر٢٧٣ر٥ جنيه، بل رقم آخر ثالث هو ٠٠٠ر١٣٦ر٦ جنيه وهو الأمر الذى يدعو إلى التشكيك أيضاً فى صحة هذا الرقم المالى الذى صدر أيضاً عن مسئول كبير فى نظام استدلالى هدفه ليس البحث عن الحقيقة بقدر تصفية هذا النظام الذى ظهر من خلال عباءة القيادة الناصرية، وبالتالى ـ ربما ـ كان الرقم الأخير صحيحاً، وربما لم يكن هكذا لكنه رقم مماثل للأموال التى قدمت للاستثمارها فى المؤسسة وشركاتها تقريباً، أو ما يماثل أصول ثابتة كانت لدى المؤسسة فى هذا الوقت، قيمتها الاسمية تتزايد مع اختلاف قيم وأسعار الصرف التى شهدتها مصر عقب ذلك، لكن علينا مراجعة باقى تقارير الخسائر والتى أوجز أسبابها فيه: ".. أن المؤسسة قامت بإنتاج ١١٠ فيلماً حققت الخسائر المذكورة بسبب الإسراف فى الأجور والفيلم الخام.. وإيقاف أفلام بعد البدء فى إنتاجها وعدم عرض أفلام أخرى لأسباب سياسية.. ".

(جريدة «السينما والفنون» ـ العدد الخامس والعشرين ـ ٣٠ يونيو ١٩٧٧)

فى كل الأحوال البيان لم يوضح لنا معانى الإسراف فى الأجور أو الفيلم الخام أو ماهى المعدلات المفروضة للتعامل بها ؟، وماهى الأفلام التى تم إيقافها بعد البدء فى تنفيذها؟، أو ماهى الأفلام الأخرى التى لم تعرض فلأسباب سياسية حسب نص المدعى الاشتراكى الذى هو فى حاجة إلى تفسير والتحفظ عليه لأنه يعطينا تقريراً جزافياً على العموميات وليس تشريح النقاط الواردة فيه !، إلى جانب أن التقرير لم يشمل توجيه أى إدانة لشخص بعينه، فالكلمات فى المطلق وترجع الخسائر إلى سوء التخطيط.. سوء التسويق.. عدم الاستغلال الاقتصادى الأمثل فى مجال الإنتاج والتوزيع.. كلام مكاتب للديباجة ليس الا !؟.

• منافستو أبو سيف:

هذا من ناحية وربما لكل الأسباب التى أتى ذكرها فى الشهادات كانت خسائر القطاع العام السينمائى محل القيل والقال، فلم يكن هناك أسلوب علمى فى الإدارة.. حيث رأى النظام أن إدارة هذه المؤسسة لابد وأن تتم من خلال رجال السينما، وهو أسلوب جدير بالاحترام ويتسم بأخلاقيات وورمانسية فى الإدارة، لكن

الحقيقة أتت على النقيض تماماً ودخلت عناصر مختلفة في قواعد اللعبة، فكانت النتائج على النحو السابق ذكره، لكن أعتقد أن هناك أيضاً رؤية متعالية وتقييم لأفراد المهنة طرحه مسئول فى المؤسسة، هذا التقييم قنن فيه حجم زملاء، ومدى المستوى الفنى الذى هم عليه، وكان أقرب من التقرير منه إلى القيم، واعتبر نفسه خارج الإطار، وهو المهم الوحيد بالمؤسسة وماعداه ليس لهم الحق فيها، منح وحجب وهو نفس الأسلوب تقريباً عندما كان رئيساً لفيلمنتاج ويكفل الدلائل على صحة هذا الكلام، هو تقديم هذا المانفستو الذى نشر فى (مجلة «الطليعة» المصرية ـ العدد رقم ٨ ـ السنة الثانية أغسطس عام ١٩٦٦)

يقول أبو سيف لاشك أن إنشاء مؤسسة السينما هو خطوة هامة وتاريخية فى سبيل الإصلاح.. ذلك أنه خطوة مؤيدة من الدولة وتحددها سياسة واعية ورشيدة ـ ثم ينتقل إلى الموضوع التقرير الخاص بمجموع المخرجين زملاء لهم مكانتهم وأدوارهم وحجمهم وكيفية إعادة تأهيلهم.. الخ يقول المخرج صلاح أبو سيف: الفئة الأولى: لايزيدون عن أصابع اليد الواحدة.. رغم ماحققوه من تقدم فنى الا أن الجمود قد بدأ يزحف على إنتاجهم مما يهدد بإضعاف قدرتهم الابتكارية ـ وهنا ينتقل أبوسيف ويصف لهم كيفية تثقيفهم:

– إلقاء محاضرات ذات مستوى فنى خاص يقوم به متخصصون مصريون أو أساتذة زائرون من الأجانب.

– عرض أفلام التجارب الهامة فى العالم سواء من الناحية الكلاسيكية أو من الإنتاج المعاصر من المدارس والمذاهب الفنية المختلفة.

– إرسال بعثات قصيرة لمختلف المهن إلى البلدان ذات التقدم التكنيكى أو الفنى، وتكون تحت إشراف دقيق من قبل المؤسسة.

– استحضار خبراء فى نواحى الإخراج خاصة، وباقى المهن المختلفة للمعاونة والتدريب والتعليم.

– إقامة مركز تدريب مهنى وتجريبى للسينمائيين بحيث يحصل على أعلى خبرة تكنيكية تؤهلهم لتحقيق التجارب الجديدة وتطلق قدرتهم الإبداعية..."

(يتوقف حديث أبوسيف عن الفئة الأولى، هؤلاء المخرجين العظماء الذين لايزيدون عن أصابع اليد الواحدة، والذى أوضح لنا من خلال برنامجه التعليمى والتثقيفى والدراسى أنهم فى حاجة إلى إعادة تأهيلهم بشكل دقيق تحت إشراف المؤسسة، واذا كان هؤلاء هم الأفضل فما بالنا بباقى الفئات ! وماهو المطلوب منهم، رغم عدم

علمنا بمن هم الذين يعدون على أصابع اليد الواحدة؟، وهل هو داخل هذه المجموعة أو خارجها، والنص كما نرى فى حاجة إلى تفسير صلاح أبوسيف ذاته !!). أما ما يقوله أبو سيف عن الفئة الثانية.. مجموعة المخرجين الذين يكونون الصف الثانى.. هما أكثر نسبياً.. منهم من هو مستعد للتطور ويرغب فيه.. يجب أن تمنح الإمكانيات لصقل مواهبها وفتح سبل الدراسة والتمرين على أن يكون ذلك تحت إشراف المؤسسة..".

(وهو لم يقل لنا من هم هؤلاء رجال الصف الثانى وكيف استطاع تقييم كل منهم، ووجد لديه الرغبة فى التطور وبالتالى ضرورة صقل موهبته بالدراسة والتمرين !!). أما فى حديثه عن الفئة الثالثة.. هم يشكلون عدد كبير من المخرجين المقيدين رسمياً بالجداول، لقد وصلت أسماؤهم إلى تلك الجداول، دون كفاءة حقيقية ودون عمل حقيقى هم يمثلون عبئًا شديداً على كاهل السينما المصرية، فهم لايمارسون عملية الإخراج منذ سنوات طويلة، فقد أثبتت الظروف أنهم لايتمتعون بالقدرة التى تؤهلهم لذلك، لقد فتحت الطرق أمامهم أكثر من مرة، وهم لايصنعون شيئاً الا تأكيد عجزهم عن السير فيها.. ونظراً لكونهم عاجزين عجزاً فنياً عن العمل فإنهم يكونون بطبيعة هذه الظروف خميرة للتفسخ والعفن داخل مجالات المخرجين، فهم لايكفون عن المطالبة بحقوقهم كمخرجين لايتجاهلون عجزهم فحسب بل يثيرون - أيضاً - الشكوك والسلبية فى الوسط الفنى كله.. الأمر الذى يمنع عجلة التقدم.. وإيذاء الوضع الشاذ ضرورة رفع أسمائهم من قائمة المشتغلين بالإخراج، قد يتحججون بالبطالة وقطع العيش، ولكننا بإيذاء إحياء فن وسمعة دولة، ومع هذا فمن الممكن تيسير أى عمل لهذه الفئة بشرط الا يوضعوا أبداً فى مراكز تمكنهم من السيطرة على زملاء مخرجين.. حتى نعطى الفرصة لإثارة الأحقاد.. الأمر الذى يصيب الإنتاج نفسه بعملية تدمير وتخريب جديدة.. فلا شك أن من أهم المخاطر التى تتعرض لها السينما أن يسيطر على الفنانين إداريون عاجزون ذاقوا مرارة الفشل فى العمل الفنى، فى الوقت الذى نحن فيه أحوج مانكون فيه إلى نوع ممتاز من الإداريين الأكفاء ذوى الموهبة الإدارية الحقة..".

(أبوسيف راصد هؤلاء مجموعة المخرجين الذى يبدو أنهم خارج الإطار بالنسبة له وأن تقييمهم جاء على هذاالشكل، دون أن نعرف من هم وهل التقييم الذى أجراه أبوسيف تقييم حقيقى ليس من هم وهل التقييم الذى أجراه أبوسيف تقييم حقيقى ليس فيه أى شبة ضد!!)... الفئة الرابعة.. "..خريجو المعاهد الفنية وهم فى حاجة

إلى أن تمتحن مواهبهم التطبيقية فى مجال الإنتاج العملى حتى لايصبحوا عبئاً على كاهل عملية الإنتاج ذاتها، فيشكلون خطراً شديداً قوامه الفصل بين النظرية والتطبيق.. لذا من المفترض نتيجة أهمية الدور الذى سيلقونه فى حياة السينما فى الفترة المقبلة.. أن لايحصلوا على أجازاتهم الدراسية الا بعد فترة تمرين عملية فى الأستديوهات التابعة للمؤسسة، وتحت إشراف خبرائها وأساتذتها..".

(حتى خريجى المعاهد الفنية وضع لهم محاذر خاصة قبل أن ينضموا إلى قافلة العاملين فى الحقل السينمائى.. ألا وهو ضرورة التمرين والتدريب ولايحصلون على شهاداتهم الدراسية الا بعد العمل فى أستديوهات المؤسسة وتحت إشراف خبراء وأساتذة تلك الأستديوهات.. لا أساتذة وخبراء المعهد العالى للسينما، وذلك حتى يسهل لهم كيفية الفصل بين النظرية والتطبيق !!).

• مجرد ملاحظة:

نقطة هامة وأخيرة فى أسباب الخسائر التى ظهرت فى سينما القطاع العام هو الفرق الجوهرى واختلاف سياستى وزارة الثقافة خلال وزيرين د.ثروت عكاشه ود. عبدالقادر حاتم، ورغم أنهما وزيران خرجا من كم ثورة ٢٣ يوليو الا أن السياسات اختلفت فيما بينهما، فالدكتور ثروت عكاشة اعتمد سياسة تقديم الثقافة الرفيعة ذات الجذور والتأصيل والمنهج الذى حاول من خلاله دعم كل هدف قيم ونبيل ومحاولة بناء سياسة استراتيجية ثقافية بعيدة المدى.

بينما كانت توجهات الدكتور عبد القادر حاتم هى محاولة إيجاد واعتماد هذا المفهوم الإعلامى فى الثقافة، واعتمد سياسة مختلفة تعتمد على الكم وسرعة الإنجاز، والتوسع فى تقديم العديد من الاندفاعات التى تعطى انطباع بالفرقعة وإحداث دوى صاحب الحركة الثقافية فى كل المجالات (سينما/ موسيقى/ مسرح/ كتاب) خلال الفترة الأولى من ٦٢/ ١٩٦٦، وصاحب تلك السياسة أخطاء عدة منها شراء أستديوهات بقيم مالية وتقديرية أعلى بكثير من قيمتها الحقيقية إضافة إلى أن هذه الأستديوهات كانت مفلسة مع وجود جيش من العاملين ـ العاطلين الذين أصبحوا فى حاجة إلى إعانة عاجلة وطلب تشغيلهم والتمرمغ فى المال الميرى !!، مما كان له الأثر الكبير فى أول مسماردق فى جسد القطاع العام السينمائى. وأن كل ماقدم من سينما جادة وجيدة ظهرت خلال الفترة من ١٩٦٥ إلى ١٩٧١ ـ أى الإضافة الحقيقية لسينما القطاع من الوثائق الاجتماعية/ الاقتصادية ـ السياسية

جاءت كلها خلال السنوات الست فقط، وضمت منها مجموعة من أفضل مائة عمل سينمائى، لكن أيضاً تشأ الظروف ولانعلم لماذا؟ أن الذى قام بحل هذا القطاع وتحويله إلى المدعى العام الاشتراكى لبحث أسباب خسائره هو الدكتور عبدالقادر حاتم ! الذى كان هو نفسه ضالعاً فيه فى بداية تأسيس هذه المؤسسة، وتلك الفوضى التى ضربت أرجاء مجال صناعة السينما على المستوى العام والخاص - الذى يستفاد من تواجده والعيش عليه كطفيل استنزف موارده ورفع تكلفة إنتاجه برفع قيم أجور العاملين والفنانين والفنيين داخل القطاع العام، مقابل انخفاض تكلفة إنتاجية الفيلم المنتج فى إطار شركات القطاع الخاص التى تركتها الحكومة بشكل رومانسى كى تشارك فى البناء طبقاً لما حددته المفاهيم الرومانسية للاشتراكية والميثاق فى اعتقاد منها أن رأس المال الخاص وطنى وسوف يشارك فى البناء وتحقيق الهدف المشترك معا - ولكن بدا أن هناك مآرب لدى من عمل فى إطار القطاع العام وكان الهدف هو إعادة ريمه إلى عادتها القديمة وهو ماحدث فيما بعد وتم حل القطاع وتحويل إدارته إلى المفتى!! لأنه لم يكن له كوادره التى تحميه وتحافظ عليه عندما سن هذا القطاع فظهر إلى الوجود خلال تلك السنوات البعيدة/ القريبة وخلال الفترة من عام ١٩٧٢/١٩٦٣.

خاتمة:

وثائق شاهدة على التاريخ

ماتبقى لنا هذه الوثائق الاجتماعية/ السياسية/ الاقتصادية الشاهدة على جزء من عصر سينمائى آت وسط ركام تاريخ السينما المصرية، وثائق ترسم صوراً لفترة مرت بحياة مصر (١٩٦٣ - ١٩٧٢) قدم فيه مجموعة كبيرة من الفنانين والفنيين جزء من تاريخ شعب بكل مافيه من صعود وهبوط وتغيير مختلف مرت به المنطقة، ولعبت الحالة السياسية دوراً فى تغيير نمط وشكل مجتمع كان يقوم على عمل مشروع لمساعدة أبناء مصر الحفاة، إلى حالة مجتمع شملته روح شابة، ووجد شخصيته من جديد، وقام وحاول المساهمة فى بناء دولة عصرية تقدمية، قدمت للمنطقة العربية ولإفريقيا والعالم الثالث شكلاً تنويرياً وثورياً.

فى هذه الدراسة تحدثنا عن الأفكار والموضوعات التى طرحت من خلال سينما القطاع العام فى إطار صناعة السينما، حيث الموضوعات شاركت بقدر الإمكان فى طرح مشكلات المجتمع ككل، وهى موضوعات ذات صيغة هامة وجادة لها من الأهمية والوجاهة لطرحها والحديث عنها فى تلك الفترة التاريخية، وتفاعل معها جماهير الصالات، ونعتقد أنها لاتزال تحدث الأثر الأكبر عند تكرار عرضها فى الفضائيات العربية مرات.. مرات.

نقطة أخرى لم نتطرق فيها فى حديثنا، ألا وهى الحرفيات السينمائية والمهارات التقنية التى حاول بعض صناع الأفلام تقديمها سينمائياً، وربما لو أفردنا جزءً من

تلك الدراسة لبعض صناع السينما وطرق السرد للغة السينمائية، لعرفنا كيف حدث هذا التطور، وقدرات الصناع فى مخاطبة المتفرج عبر لغة سينمائية راقية وليست طرح الأفكار عبر منشور سياسى ولغة جامدة.

نقطة ثالثة، أن هذا القطاع العام أتاح الفرصة لشباب كثيرين ممن كانوا فى بدايات حياتهم السينمائية، أخذوا الفرصة تلو الأخرى، أبدعوا سينمائياً وصاروا من أعلام هذه الصناعة، وآخرين من خريجى المعهد العالى للسينما تدرجوا كمساعدين إخراج مع نجوم الإخراج الكبار، حتى صاروا نجوماً فى هذه الصناعة فى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات من القرن الماضى.

".. عدد المخرجين لأول مرة فى القطاع العام ٢٦ مخرجاً.. حسين كمال/ نور الدمرداش/ خليل شوقى/ أحمد فاروق /جلال الشرقاوى/ عبد الرحمن الخميسى/ فاروق عجرمة/ محمد نبيه/ شفيق شامية/ إبراهيم لطفى/ مدحت بكير/ ممدوح شكرى/ ناجى رياض/ إبراهيم الصحن/ محمدراضى/ صبحى شفيق/ مدكور ثابت/ محمد عبدالعزيز/ محمد بسيونى/ سعيد مرزوق/ على عبد الخالق/ يوسف مرزوق/ أنور الشناوى/ يوسف فرنسيس/ منهم سبعة عشر مخرجاً لأول مرة من ستة وعشرون.. ".

(على أبو شادى/ «السينما والسياسة»/ مكتبة الأسره/ ٢٠٠٠)

إن تلك الحقبة القصيرة نسبياً، تركت مجموعة هامة من الوثائق الفيلمية جديرة بالدراسة مرات ومرات لما تحويه من تراث إنسانى رسم شكلاً وملامح فترة/ عصر ،وهو أثر كبير فى حاجة إلى إعاده مشاهدتها وكتابة أبحاث أخرى حولها، لأنها كانت فترة ثرية، أغنت السينما المصريه وتراثها.

قائمة الأفلام التى أنتجتها
شركات القطاع العام

- القاهرة فى الليل.. إخراج محمد سالم ١٩٦٣
- منتهى الفرح.. إخراج محمد سالم
- الأيدى الناعمة.. إخراج محمود ذو الفقار١٩٦٤
- بين القصرين.. إخراج حسن الإمام
- زوج فى أجازة.. إخراج محمد عبد الجواد
- المراهقات.. إخراج سيف الدين شوكت
- هارباً من الزواج.. إخراج حسن الصيفى
- من أجل حنفي.. إخراج حسن الصيفى أو الزوج المتشرد الاسم على نسخة العرض
- ثمن الحرية.. إخراج نور الدمرداش
- اعترافات زوج.. إخراج فطين عبد الوهاب
- الابن المفقود.. إخراج محمد كامل حسن
- نهر الحياة.. إخراج حسن رضا
- العائلة الكريمة.. إخراج فطين عبد الوهاب
- الطريق.. إخراج حسام الدين مصطفى
- الرسالة الأخيرة..إخراج محمد كامل حسن١٩٦٥
- الرجل المجهول.. إخراج محمد عبد الجواد
- العلمين.. إخراج عبد العليم خطاب

- هى والرجال.. إخراج حسن الإمام
- العقل والمال.. إخراج عباس كامل
- الحرام.. إخراج بركات
- الجبل.. إخراج خليل شوقى
- طريد الفردوس.. إخراج فطين عبد الوهاب
- أيام ضائعة.. إخراج بهاء الدين شرف
- حب للجميع.. إخراج عبد الرحمن شرف
- الرجال لايتزوجون الجميلات.. إخراج أحمد فاروق
- أرملة وثلاث بنات.. إخراج جلال الشرقاوى
- الجزاء.. إخراج عبد الرحمن الخميسى
- سكون العاصفة.. إخراج أحمد ضياء الدين
- المستحيل.. إخراج حسين كمال
- الاعتراف.. إخراج سعد عرفه
- العنب المر.. إخراج فاروق عجرمة
- أغلى من حياتى.. إخراج محمود ذو الفقار
- الثلاثة يحبونها.. إخراج محمود ذو الفقار
- الخائنة.. إخراج كمال الشيخ
- هارب من الأيام.. إخراج حسام الدين مصطفى
- المماليك.. إخراج عاطف سالم
- ثلاثة لصوص.. إخراج فطين عبد الوهاب/ حسن الإمام/ كمال الشيخ
- مراتى مدير عام.. إخراج فطين عبد الوهاب
- ثورة اليمن.. إخراج عاطف سالم
- وداعا أيها الليل.. إخراج حسن رضا
- سيد درويش.. إخراج أحمد بدرخان
- الحياة حلوة.. إخراج حلمى حليم
- صغيرة على الحب.. إخراج نيازى مصطفى
- شياطين الليل.. إخراج نيازى مصطفى
- عدو المرأة.. إخراج محمود ذو الفقار
- المراهقة الصغيرة.. إخراج محمود ذو الفقار

- ليلة الزفاف.. إخراج بركات
- القاهرة ٣٠ إخراج صلاح أبوسيف
- خان الخليلى.. إخراج عاطف سالم
- فارس بنى حمدان.. إخراج نيازى مصطفى
- كنوز.. إخراج نيازى مصطفي
- شيء فى حياتى.. إخراج بركات
- زوجة من باريس.. إخراج عاطف سالم
- أخطر رجل فى العالم.. إخراج نيازى مصطفى ١٩٦٧
- السمان والخريف.. إخراج حسام الدين مصطفى
- معسكر البنات.. إخراج خليل شوقى
- الدخيل.. إخراج نور الدمرداش
- إضراب الشحاتين.. إخراج حسن الإمام
- الليالى الطويلة.. إخراج محمود ذو الفقار
- القبلة الأخيرة.. إخراج محمود ذو الفقار
- معبودة الجماهير.. إخراج حلمى رفله
- الخروج من الجنة.. إخراج محمود ذو الفقار
- المخربون.. إخراج كمال الشيخ
- عندما نحب.. إخراج فطين عبد الوهاب
- إجازة صيف.. إخراج سعد عرفه
- جفت الأمطار.. إحراج سيد عيسى
- جريمة فى الحى الهادى.. إخراج حسام الدين مصطفى
- النصف الآخر.. إخراج أحمد بدرخان
- الزوجة الثانية.. إخراج صلاح أبوسيف
- غرام فى الكرنك.. إخراج على رضا
- العيب.. إخراج جلال الشرقاوى
- نورا.. إخراج محمود ذو الفقار
- قصر الشوق.. إخراج حسن الإمام
- أفراح.. إخراج أحمد بدرخان١٩٦٨
- ٣ قصص.. إخراج حسن رضا/ إبراهيم الصحن/ محمد نبيه

- أيام الحب.. إخراج حلمى حليم
- حواء على الطريق.. إخراج حسين حلمى المهندس
- مراتى مجنونة.. إخراج حلمى حليم
- البوسطجى.. إخراج حسين كمال
- المتمردون.. إخراج توفيق صالح
- القضية ٦٨ .. إخراج صلاح أبو سيف
- جزيرة العشاق.. إخراج حسن رضا
- أرض النفاق.. إخراج فطين عبد الوهاب
- الرجل الذى فقد ظله.. إخراج كمال الشيخ
- قنديل أم هاشم.. إخراج كمال عطية
- أنا الدكتور.. إخراج عباس كامل
- السيرك.. إخراج عاطف سالم
- كيف تسرق مليونير.. إخراج نجدى حافظ
- شىء من الخوف.. إخراج حسين كمال
- حكايا من بلدنا.. إخراج حلمى حليم
- يوميات نائب فى الأرياف.. إخراج توفيق صالح
- الناس اللى جوه.. إخراج جلال الشرقاوى
- لصوص لكن ظرفاء.. إخراج إبراهيم لطفى
- أبواب الليل.. إخراج حسن رضا
- السيد البلطى.. إخراج توفيق صالح
- الحلوه عزيزه.. إخراج حسن الإمام
- زوجة غيورة جدا.. إخراج حلمى رفله
- أكاذيب حواء.. إخراج فطين عبد الوهاب
- ميرامار.. إخراج كمال الشيخ
- ٣ وجوه للحب.. إخراج مدحت بكير/ ناجى رياض/ ممدوح شكرى
- نادية.. إخراج أحمد بدرخان
- أصعب جواز.. إخراج محمد نبيه
- الأرض.. إخراج يوسف شاهين
- أشياء لا تشترى.. إخراج أحمد ضياء الدين

- غروب وشروق.. إخراج كمال الشيخ
- حرامى الورقة.. إخراج على رضا
- أنا وزوجتى والسكرتيرة.. إخراج محمود ذو الفقار
- أوهام الحب.. إخراج ممدوح شكرى
- سوق الحريم.. إخراج يوسف مرزوق
- دلال المصرية.. إخراج حسن الإمام
- نار الشوق.. إخراج محمد سالم
- السراب.. إخراج أنور الشناوى
- فجر الإسلام.. إخراج صلاح أبو سيف
- ملكة الليل.. إخراج حسن رمزى
- الاختيار.. إخراج يوسف شاهين
- موعد مع الحبيب.. إخراج حلمى رفلة
- اعترافات امرأة.. إخراج سعد عرفه
- مذكرات الآنسة منال.. إخراج عباس كامل
- الإنسان يعيش مرتين.. إخراج كمال عطية
- رحلة لذيذه.. إخراج فطين عبد الوهاب
- لعبة كل يوم.. إخراج خليل شوقى
- حادثة شرف.. إخراج شفيق شاميه
- زوجتى والكلب.. إخراج سعيد مرزوق
- نحن الرجال طيبون.. إخراج إبراهيم لطفى
- الأضواء.. إخراج حسين حلمى المهندس ١٩٧٢
- الناس والنيل.. إخراج يوسف شاهين
- بنت بديعه.. إخراج حسن الإمام
- أغنية على الممر.. إخراج على عبدالخالق
- صور ممنوعة.. إخراج محمد عبد العزيز/ أشرف فهمى/ مدكور ثابت
- ليلة حب أخيرة.. إخراج حلمى رفلة
- الحاجز.. إخراج محمد راضى
- بيت من رمال.. إخراج سعد عرفه
- الشيماء.. إخراج حسام الدين مصطفى

- حكاية بنت اسمها مرمر.. إخراج بركات
- وكر الأشرار.. إخراج فطين عبد الوهاب
- أضواء المدينة.. إخراج فطين عبد الوهاب
- ليل وقضبان.. إخراج أشرف فهمى
- دعوة للحياة.. إخراج مدحت بكير
- الشحات.. إخراج حسام الدين مصطفى
- زمان يا حب.. إخراج عاطف سالم ١٩٧٣
- زهور برية.. إخراج يوسف فرانسيس
- السلم الخلفى.. إخراج عاطف سالم
- الرجل الآخر.. إخراج محمد بسيونى
- الشوارع الخلفية.. إخراج كمال عطيه١٩٧٤
- أرملة ليلة الزفاف.. إخراج السيد بدير
- المومياء.. إخراج شادى عبد السلام١٩٧٥
- الظلال فى الجانب الآخر.. إخراج غالب شعث
- التلاقى.. إخراج صبحى شفيق١٩٧٧
- جنون الشباب.. إخراج جلال الشرقاوى
- ينابيع الشمس.. إخراج جون فينى

إنتاج الأفلام المشتركة:

- كريم ابن الشيخ.. إخراج ماريو كوستا١٩٦٤
- ابن كليوبترا.. إخراج فيرناندو بالدى١٩٦٥
- ابتسامة أبو الهول.. إخراج دتشيو تيسارى١٩٦٦
- قاهر الاطلنتس.. إخراج الفونسو بريشيا
- فارس الصحراء.. إخراج أوزنالدو شيفترانى
- كيف تسرق القنبلة الذرية.. إخراج لوتشانو فوتش١٩٦٨
- أبو الهول الزجاجى.. إخراج لويجى سكاتينى
- حب وسلاح.. إخراج باولو هوشى
- قبلة خطره.. إخراج أومبرتو لفيزى
- نار على الجليد.. إخراج ماريو جورى

الكاتـــب

• إبراهيم الدسوقى

- رئيس تحرير نشرة أمون - متحف الفنون الجميلة/ الأسكندرية (٧٤/٧٥/٧٦).
- مؤسس جماعة الفن السابع/ أسكندرية عام ١٩٧٧.
- رئيس تحرير كراسة سينما الفن السابع (من ١٩٧٧ إلى ١٩٨١).
- عضو جمعية النقاد السينمائيين المصريين.
- كاتب دراسات سينمائية فى العديد من الدوريات. (المساء القاهرية/ الأهالى المصرية/ المستقبل العربى البيروتية/ الفنون القاهرية/ نشرة نادى السينما فى القاهرة/ نشرات الثقافة الجماهيرية فى القاهرة/ بيادر التونسية /جريدة هنا الأسكندرية/ مجلة شاشتى - من ٢٠٠٢ إلى ٢٠٠٦ -).
- معد سابق بالقناة الخامسة (تليفزيون الأسكندرية) " برنامج وليه أسكندرية كمان "٣٠ حلقة - مدة الحلقة ٥٥ ق بحث بشخصية المكان والناس فى الأسكندرية عبر أفلام وإنتاجات السينما المصرية.
- عضو مجلس إدارة الرواد (من ١٩٧٤ إلى ١٩٧٨).
- عضو مجلس إدارة نادى السينما بمتحف الفنون الجميلة (من ١٩٧٧ إلى ١٩٨١)
- مؤسس نادى الفيلم بأتيليه الأسكندرية (من ١٩٨٦ حتى تاريخه).
- عضو مجلس إدارة أتيليه الأسكندرية (من ١٩٩١ حتى تاريخه).
- عضو مؤسس وعضو مجلس إدارة جمعية آفاق الفنون - الفن السابع - منذ عام ٢٠٠٢.
- عضو جمعية كتاب ونقاد السينما المصرية.

- المدير التنفيذى لبرامج السينما بمكتبة الأسكندرية خلال الفترة من فبراير عام ٢٠٠٢ إلى سبتمبر ٢٠٠٥.
- مشرف ورئيس تحرير النشرة اليومية لمهرجان الأسكندرية السينمائى دورات أعوام (من ٢٠٠٣ إلى ٢٠٠٦).

• **كتب:**

- مستقبل السينما المصرية/ الأسكندرية عام ١٩٩٦ (جماعى).
- أوراق سينمائية/ الأسكندرية عام ١٩٩٨ (جماعى).
- بانوراما السينما السورية/ الأسكندرية عام ١٩٩٩ (جماعى).
- بانوراما السينما الفلسطينية/ الأسكندرية عام ٢٠٠٠ (جماعى).
- اتجاهات السينما السورية/ سوريا - مهرجان دمشق عام ٢٠٠٥

• **تحت الطبع:**

- الاتجاهات الاجتماعية والسياسية فى سينما القطاع العام (منحة تفرغ من وزارة الثقافة عام ٢٠٠٦/ ٢٠٠٧) آفاق السينما/ هيئة قصور الثقافة ٢٠١٠.
- تاريخ السينما الصامتة (من ١٨٩٧ إلى ١٩٣٠) مع أ/ سامى حلمى.
- نجوم السينما الترفيهية/ سوريا.
- سنوات القلق والانهيار (ماذا حدث بعد انهيار سينما القطاع العام) خلال الفترة من ١٩٧٢ إلى ١٩٨٢ وما تلاها؟! " منحة تفرغ من وزارة الثقافة ٢٠٠٩/٢٠٠٧".
- عبد الحى أديب/ المبدع المجدد فى السيناريو " منحة تفرغ من وزارة الثقافة ٢٠١٠/٢٠٠٩ ".
- ثلاثية: الأسكندرية أيقونة السينما العربية.

الجزء الأول: مدرسة الأسكندرية للتصوير السينمائى بالاشتراك مع أ/ سامى حلمى/ بازيل بهنا.

صدر من آفاق السينما

●● الكتاب القادم :



آفاق السينما

62

430
62
27
Bibliotheca Alexandrina
1031831

www.gocp.gov.eg
www.qatrelnada.com.eg
www.althaqafahalgadidah.com.eg
www.odabaaelaqaleem.com

الثمن: 3.25 جنيهًا